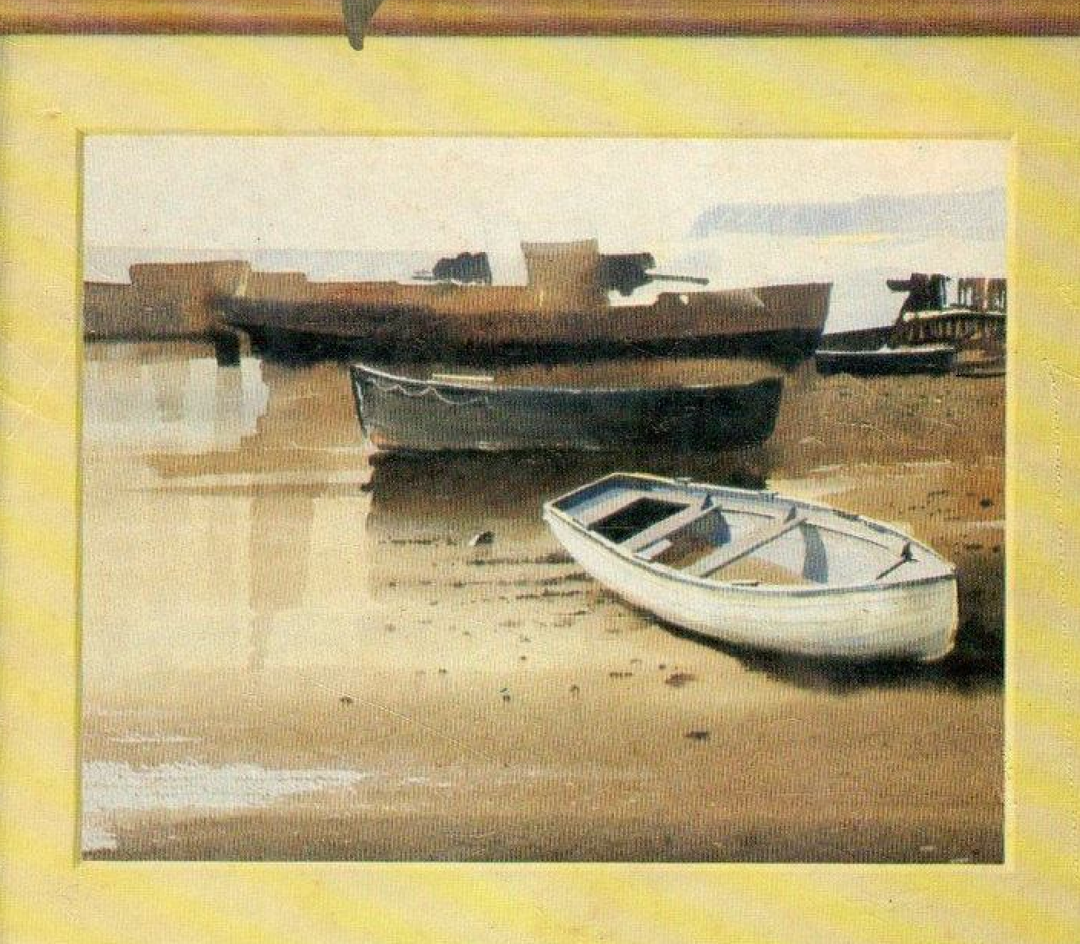
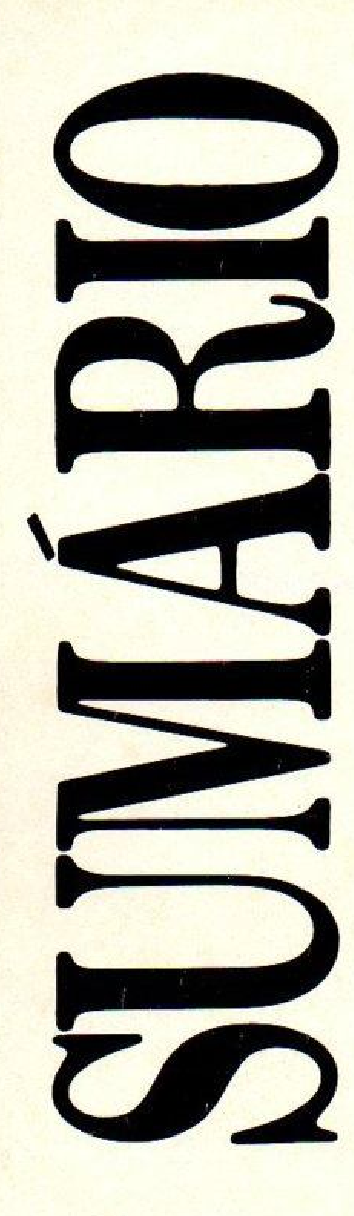
CURSO DE Desenho E Pintura



A ARTE DE VER - II







Título original da obra em fascículos: DRAW IT! PAINT IT!
Título da versão em língua portuguesa: DESENHE E PINTE
CURSO GLOBO DE DESENHO E PINTURA é uma reedição do fascículo DESENHE E PINTE

Tradução: Cássia Rocha, Regina Amarante.
Consultoria: Manoel Victor, Vera Rodrigues, Caetano Ferrari.
Foto de capa: Sérgio Tegon. Materiais gentilmente cedidos por Aeroart e Casa do Artista.
Distribuidor exclusivo para todo o Brasil: Fernando Chinaglia Distribuidora S.A., Rua Teodoro da Silva, 907, CEP 20563, telefones: (021) 577-6655 (r. 204) e 577-4225, Rio de Janeiro, RJ.

Editora Globo S.A.
Rua do Curtume, 665/705, Blocos D e E, CEP 05065, São Paulo. Telefone: (011)262-3100, Telex: (011)54071, SP. Brasil

Impressão: Cochrane S.A., A. Escobar Williams 590, Santiago, Chile.

ISBN 85-250-0720-X Obra completa
ISBN 85-250-0727-7 Volume 7



Acidentes felizes

Acima: Cores voadoras, *de Marti Fenker, colagem sobre painel montado, 71 x 61 cm. Coleção de Phillip Campisi, Columbus, Ohio.*

Uma das melhores maneiras de vencer os bloqueios ou inibições em relação à pintura — quando você tem vontade de pintar, mas não sabe exatamente o que colocar na tela — é simplesmente começar o trabalho sem ter nada em mente, deixando a tinta fluir quase por si só. Muitas vezes, as cores e formas resultantes ativam a imaginação e sugerem um tema. Para isso o ideal é usar uma tinta de desenho fluida, como ecoline ou nanquim, que mesmo de maneira acidental podem produzir efeitos surpreendentes.

A artista Marti Fenker, que pintou a linda borboleta acima, aproveita muito bem a liberdade e o estímulo proporcionados por essa maneira de trabalhar. Ela começou derramando tintas ao acaso sobre o papel umedecido e deixou que fluíssem com a ajuda de um difusor de água em spray. Antes que a tinta secasse, ela cobriu o papel com uma folha fina de plástico, ligeiramente amassada.

Ao remover o plástico, alguns dias mais tarde, o papel exibia um lindo desenho, semelhante ao padrão de uma asa de borboleta. Como o fundo não lhe parecia satisfatório, ela pintou outro, numa folha separada. Recortou, então, a borboleta, para montá-la sobre o novo fundo, e aplicou algumas pinceladas de cor sépia para definir o corpo e as antenas.

Cores complementares

QUENTE OU FRIO?
Escolha um par qualquer de cores complementares (veja tabela da página 6). Você verá que sempre uma é fria, enquanto a outra é quente. Como artista, porém, você tem o direito de manipular essa regra, de acordo com suas necessidades, por meio da simples mistura de cores. Por exemplo, esfrie um amarelo com alguns toques de azul e, então, esquente a cor complementar — violeta — com quantidades igualmente pequenas de vermelho. Compare os efeitos dessas misturas com os das duas cores complementares no seu estado natural.

Como as cores complementares se opõem umas às outras no círculo cromático, alguns iniciantes imaginam que elas não se relacionam — que, colocando-as lado a lado, não obterão um resultado harmônico. Na verdade, as cores complementares se relacionam tão bem que você pode basear todo o esquema cromático de sua pintura em apenas um par delas. O efeito que irão produzir depende de como você trabalha — tanto nas misturas como ao distribuir as cores.

Uma relação natural

Cores complementares são ligadas de maneira física, pois os cones de seus olhos, ao serem estimulados para a percepção de uma determinada cor, tendem a "procurar" naturalmente a cor complementar. Para comprovar isso, fixe os olhos num objeto vermelho durante meio minuto e, a seguir, olhe para uma folha de papel em branco: você verá uma pós-imagem verde do objeto.

Na prática, essa relação funciona de diversas maneiras. Um ponto muito importante é que as cores complementares intensificam-se mutuamente; portanto, quando colocadas lado a lado, ambas parecem mais vivas. Em casos extremos, quando as cores são usadas com sua força total, e aparecem em quantidades iguais, elas podem criar um efeito discordante — até incômodo. Observe, por exemplo, como o fundo violeta no esboço abaixo, à esquerda, destaca o amarelo das flores: se o amarelo fosse mais vivo, o efeito seria, sem dúvida, discordante; mas, assim como está, o esquema de cores é vibrante, embora contido.

Já na pintura da direita, procurou-se um contraste deliberado entre duas cores complementares intensas (alaranjado e azul). Com isso, a garrafa alaranjada cintila como uma pedra preciosa e dá vida à cena.

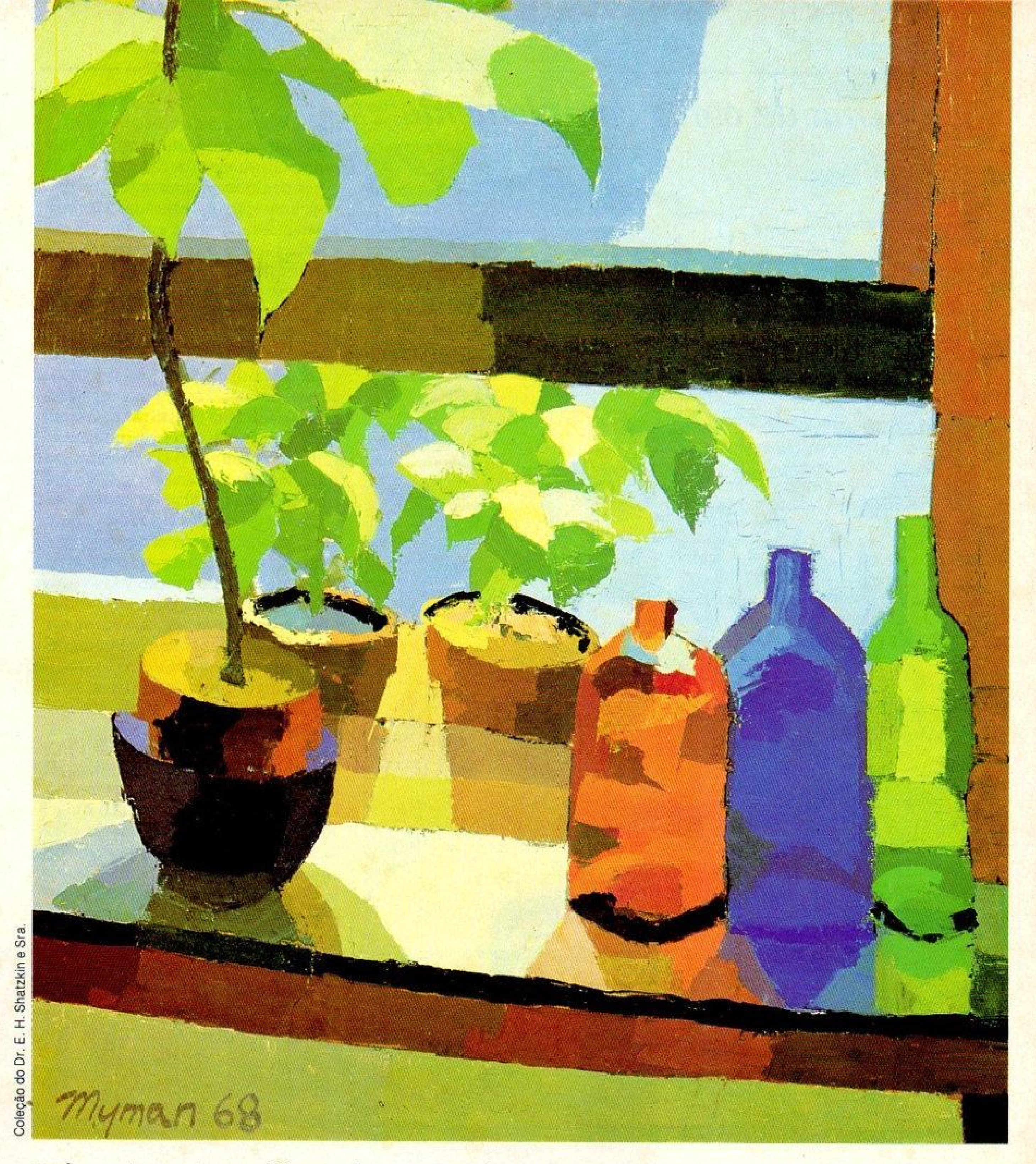
Do claro para o escuro

A intensificação mútua das cores complementares tem um efeito colateral útil — ela melhora a impressão de luz. Você pode aproveitar esse efeito pintando os reflexos de luz com uma cor complementar — em vez de usar o branco —, criando assim uma atmosfera mais vibrante.

As sombras também podem beneficiar-se desse efeito. Como todas elas contêm a complementar da cor que estão projetando, você pode incluir matizes dessa cor complementar para tornar os escuros mais luminosos.

Se você gosta de soluções mais arrojadas, experimente tratar luz e

À esquerda: Esboços em aquarela, de David Millard. O de cima contém uma seleção de vermelhos e verdes, enquanto o de baixo joga um amarelo frio, apagado, contra um azul-violeta muito mais quente. O uso controlado das cores complementares acrescentou interesse à cena, sem que o resultado ficasse espalhafatoso.



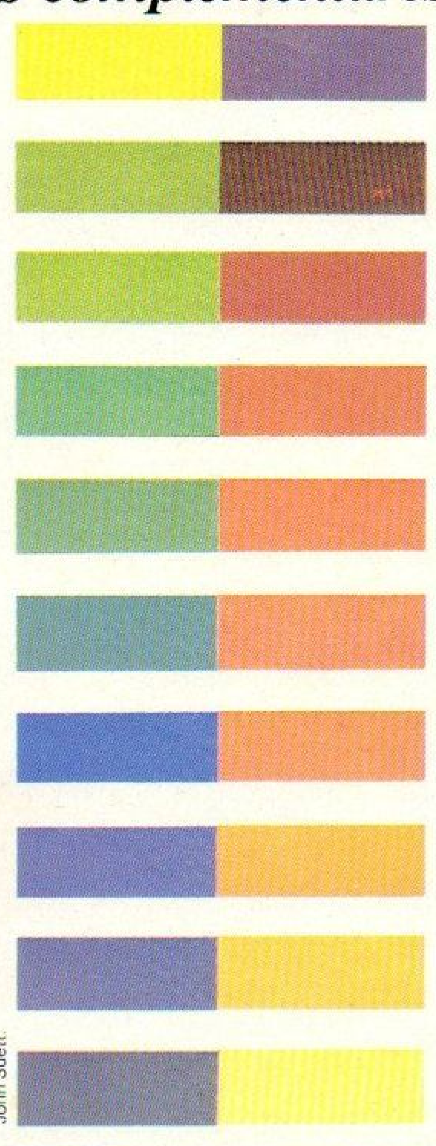
Coleção do Dr. E. H. Shatzkin e Sra.

sombra em termos de cores diferentes (em vez de usar simplesmente preto e branco), aproveitando, assim, a força das cores complementares, para dar maior interesse à pintura. Por exemplo, pinte de verde a sombra de um objeto vermelho-vivo, ou use alaranjado no lado claro de uma caixa azul. Pintar cores quentes, vivas, contra um fundo de cor complementar, de tom mais baixo, ou vice-versa, faz com que os elementos da composição se projetem. Você pode também acrescentar toques de uma cor nas áreas ocupadas pela sua complementar, para que as massas de cor cintilem mas permaneçam unificadas na pintura.

Lembre-se de que o segredo do uso eficiente das cores complementares está na mistura — e que cada par oferece um número infinito de variações.

Acima: Natureza-morta com janela, *de Martin Myman, óleo sobre tela. O que atrai imediatamente a atenção é o efeito complementar entre a garrafa azul e a alaranjada. Mas vale a pena observar também os toques das duas cores no vaso da esquerda, e o forte contraste entre a moldura da janela, de um alaranjado suave, e o fundo em azul-claro.*

Esquema de cores complementares



Construir o esquema cromático de uma pintura em torno de um par de cores complementares pode parecer uma limitação injustificada. Mas vale a pena trabalhar com esse tipo de restrição. Limitando sua paleta às tonalidades de apenas duas cores, você elimina o risco de fazer ''confusão de cores'' e se obriga realmente a pensar sobre como elas se comportam. Em resumo, é a maneira ideal de praticar o controle de cores.

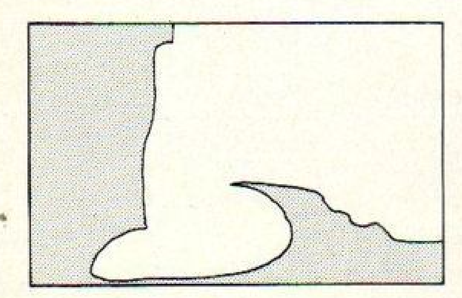
As complementares são as cores mais adequadas para essas combinações. Como elas diferem fundamentalmente tanto em temperatura quanto em cor, oferecem uma garantia melhor de que sua pintura será variada e interessante. Além disso, graças à relação natural que existe entre elas, você pode usá-las como reflexos de luz ou em sombras — o que não é possível com outras combinações de cores.

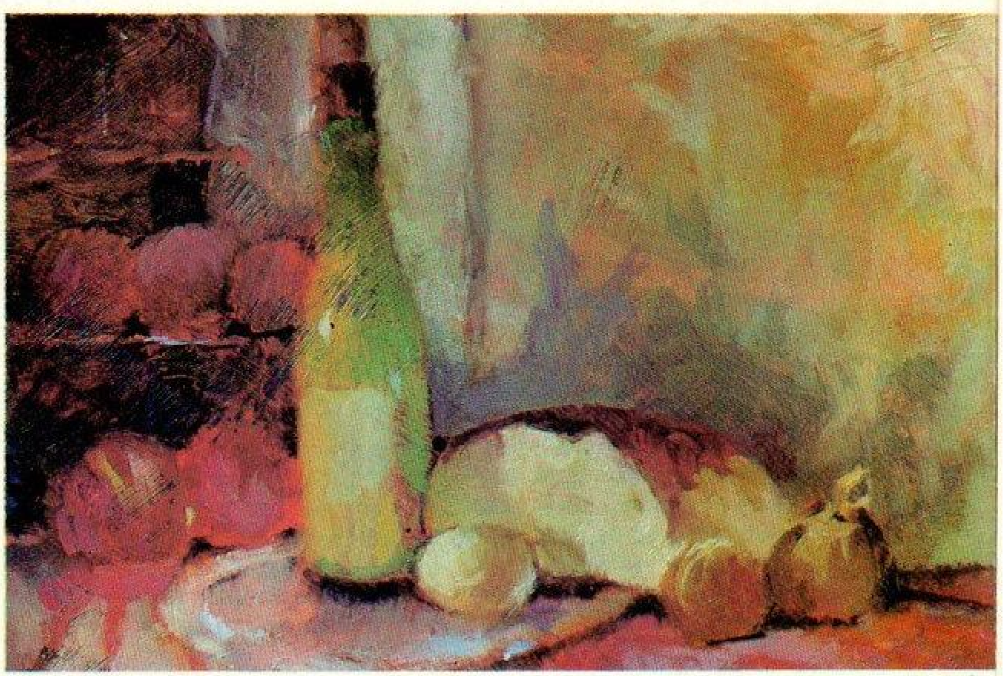
A escolha do par de cores complementares é uma questão de gosto pessoal; mas algumas combinações se prestam melhor a determinados motivos — amarelo e violeta para paisagens frias, ou vermelho e verde para paisagens mais exuberantes.

ATRAVÉS DO ESPECTRO

Os pares de cores complementares que são reconhecidos mais prontamente — vermelho e verde, azul e alaranjado e amarelo e violeta — contêm, cada um deles, uma cor primária e uma secundária. Isso em teoria. Na prática, qualquer cor pura tem uma complementar em algum lugar do círculo cromático, e, como é mostrado na tabela da direita, algumas das combinações são menos óbvias do que outras.

Abaixo: *Estudo a óleo, de David Millard. O esquema de cores complementares foi estruturado de maneira a dar uma ênfase delicada ao motivo — uma garrafa.*





COR ESTRUTURAL

Compare a natureza-morta da direita com o diagrama acima e veja como grandes conjuntos de cores complementares dão estrutura interna e impacto à composição.

Na massa ''vermelha'' em forma de L, os toques ocasionais de cores vivas são mantidos sob controle pelas cores mais escuras ao seu redor. Note também que a massa neutra da direita contém as duas cores complementares.

Composição

Procure definir de antemão de que maneira você disporá as cores sobre o papel ou a tela, levando em consideração os seguintes pontos:

Ênfase: Uma boa maneira de destacar o motivo é pintá-lo basicamente de uma só cor, colocando-o contra um fundo de sua cor complementar.

Estrutura: Organizar a composição em amplas massas de cores é um dos recursos mais úteis para provocar impacto. Veja no estudo da natureza-morta abaixo, à esquerda, como os vermelhos formam uma figura em L, que destaca a garrafa verde.

Ritmo: Com o uso de apenas duas cores complementares, você tem a oportunidade de formar padrões rítmicos que guiam os olhos do observador através da composição. Observe na pintura de Cézanne, à direita, como os vermelhos atravessam a paisagem, tomando conta do primeiro plano, do intermediário e do fundo. Você pode fazer o mesmo com outros pares de cores — harmônicas, por exemplo —, mas geralmente as complementares produzem um efeito mais convincente.

Controle das cores

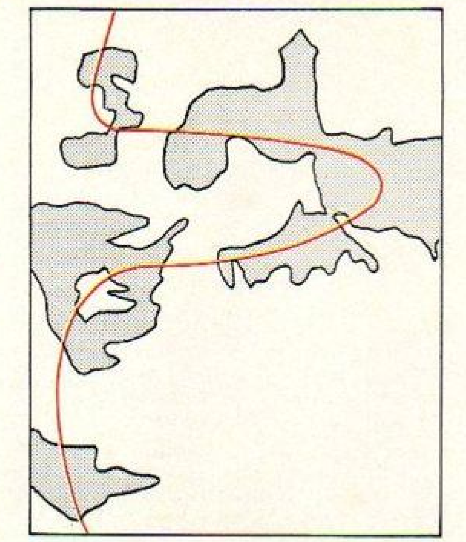
Quando começar a pintar, procure manter as cores complementares sob rígido controle. Isso significa suavizar uma ou ambas as cores, de modo que elas não fiquem espalhafatosas — a não ser que você pretenda um efeito mais dramático.

Uma maneira segura de efetuar esse controle de cores é colocar uma restrição em sua intensidade, como Cézanne fez, em sua paisagem, com tanto sucesso. Escolha tonalidades claras, e, se necessário, suavize-as ainda mais, acrescentando branco.

Outro artifício é suavizar uma das cores com alguns toques de sua cor complementar. Isso altera não só a intensidade, como também a temperatura da cor. Evite, porém, tratar as duas cores complementares da mesma forma e não tenha receio de usar outras cores para criar variedade dentro da estrutura complementar.

Acima, à direita: Aldeia de Gardanne, *de Paul Cézanne, c. 1885-6, óleo sobre tela, 92 x 74,6 cm. Um esquema de cores complementares suavizadas, manipuladas magistralmente.*

Brooklyn Museum, Fundos Ella C. Woodward e A. T. White Memorial



O RITMO DA COR

O diagrama da esquerda mostra como Cézanne distribuiu seus vermelhos de maneira inteligente na paisagem acima, formando um padrão tortuoso, rítmico, através dos verdes vizinhos: nossos olhos não têm outra escolha senão seguir seu curso.

Este é também um exemplo perfeito de como controlar cores complementares, suavizando-as. Embora discretas, as cores formam um notável contraste.

Utilização de fotos

☆ **SEGREDOS DO OFÍCIO**
Alguns "truques" da fotografia podem ser úteis para esboços:
Inversão: Às vezes, uma imagem funciona melhor quando vista ao contrário — experimente num espelho. Se for o caso, coloque papel de decalque sobre o espelho, desenhe a imagem e transfira-a para uma folha de papel.
Exposições: Você pode usar o diafragma para fotografar a mesma cena com diferentes exposições, obtendo assim uma variedade de contrastes tonais.

O uso de fotografia em desenho e pintura é um assunto bastante controvertido entre os artistas. Alguns consideram-na um "truque fácil", que encoraja a cópia em vez da criação e substitui a interpretação por uma simples transferência de imagens. Outros argumentam, com toda a razão, que, após sua descoberta, a fotografia foi imediatamente incorporada ao arsenal do pintor e utilizada por grandes mestres, como Delacroix, Courbet, Dégas e Picasso.

Evite usar a fotografia para minimizar as falhas de um desenho inseguro. Ela dá seus melhores resultados em esboços, pela sua capacidade de reunir idéias e informações.

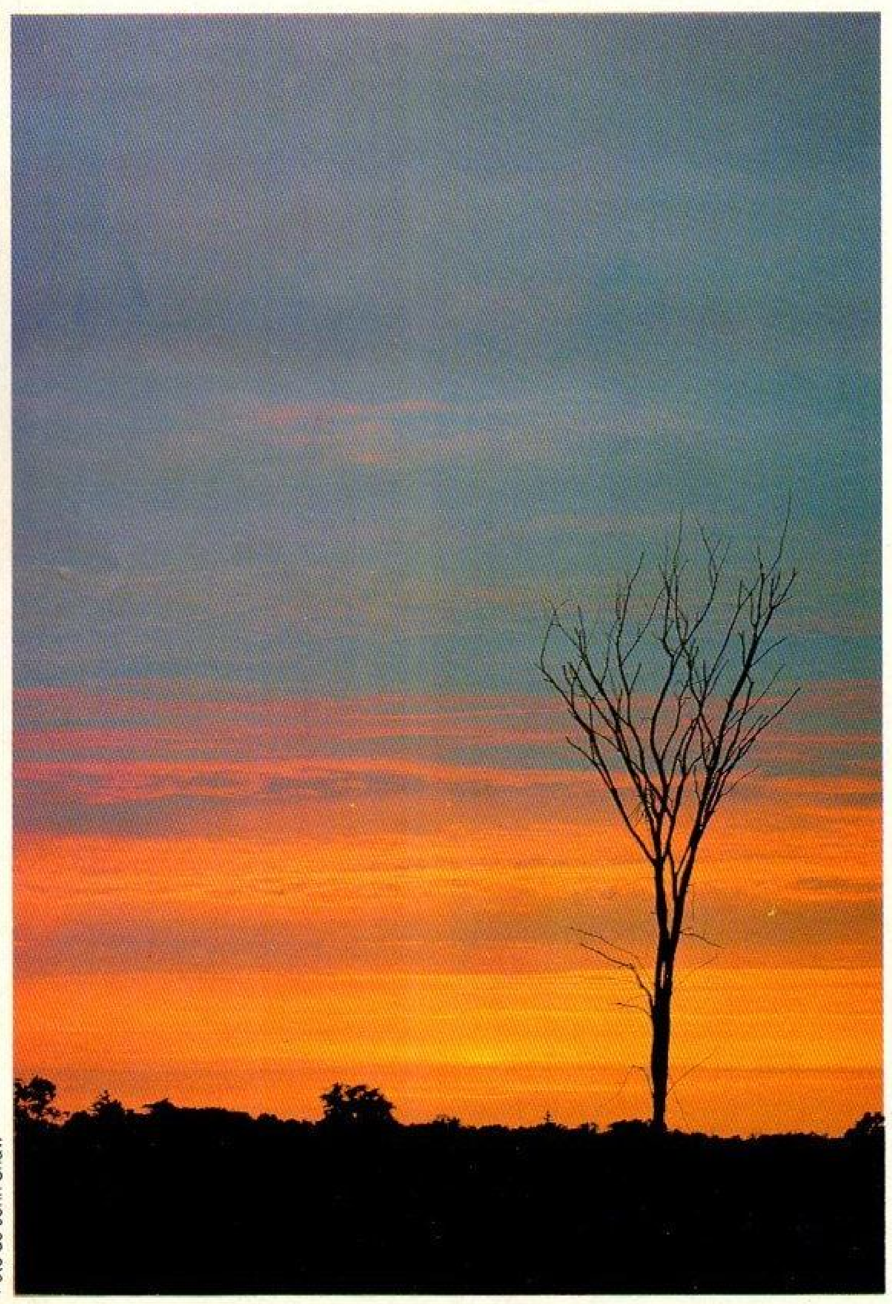


Foto de John Shaw

Vantagens

Sem dúvida, a maior vantagem de usar fotos como fonte de referência é que você pode captar efeitos fugazes de luz ou movimento, particularmente nos trabalhos ao ar livre, onde as condições do tempo se alteram em questão de minutos.

A fotografia também lhe permite escolher um motivo — uma lancha de corrida em movimento, por exemplo — e colocá-lo no cenário de sua escolha. Na verdade, é assim que trabalha a maioria dos artistas que utilizam a fotografia. Ao invés de pintar a partir de uma única foto, eles reúnem uma coleção de imagens e montam com elas uma composição.

Desvantagens

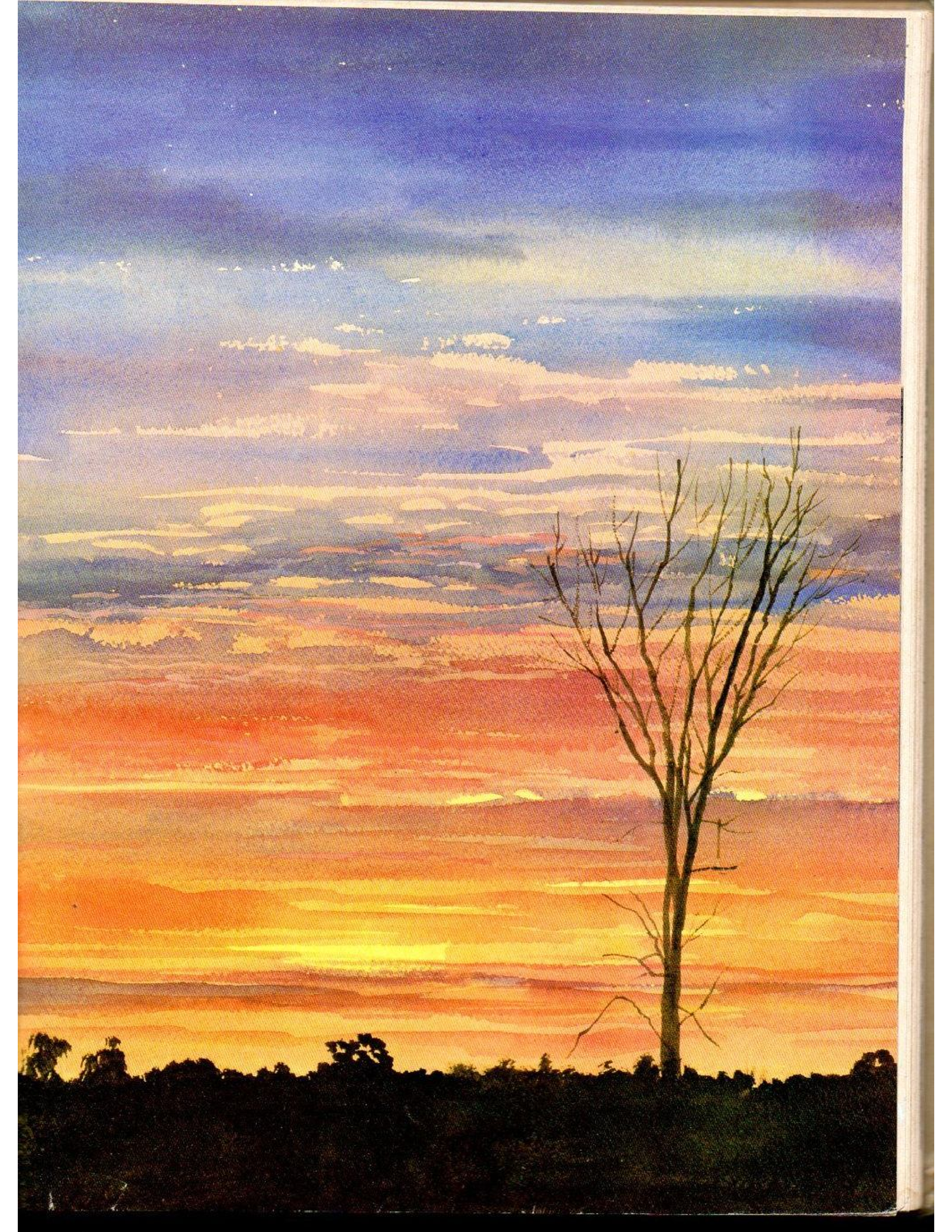
A maioria das câmeras são rápidas e fáceis de usar; por isso, existe sempre a tentação de deixar de lado todas as outras formas de esboços — o que é desaconselhável, pois a referência fotográfica pode ser enganosa.

Lembre-se de que uma câmera é simplesmente uma máquina para registrar o que existe. Mas é você que deve decidir que informações irá utilizar — e de que maneira.

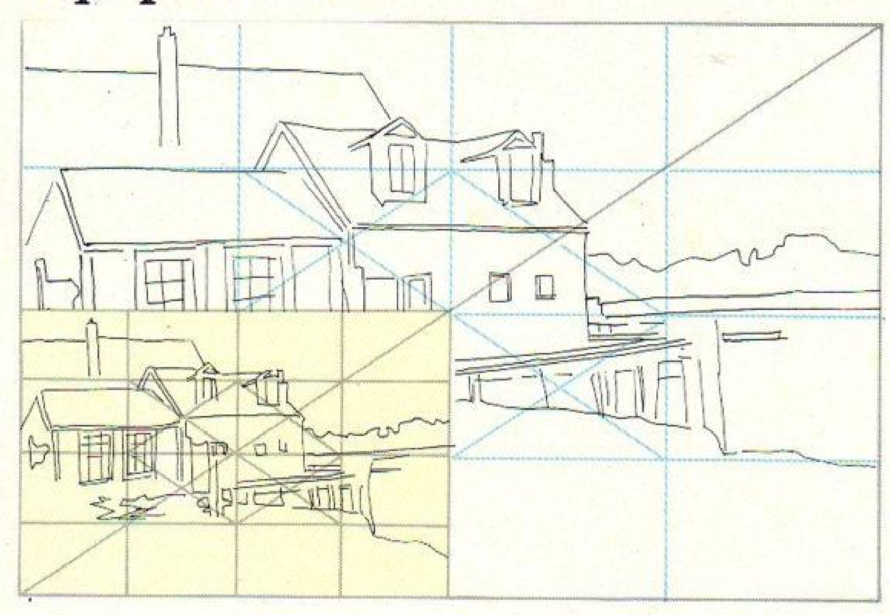
As fotografias tendem ainda a simplificar os tons e a tornar as sombras mais escuras e com cor muito evidenciada. Isso pode ser útil para avaliar o equilíbrio tonal de um motivo, mas se você se empenhar numa cópia pura e simples do que a foto registra o resultado será desastroso.

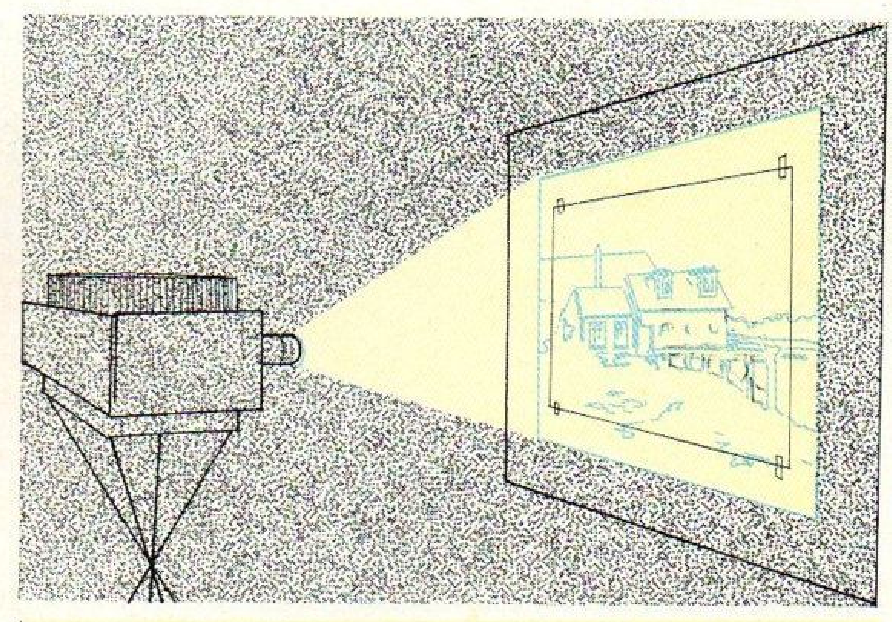
Lembre-se também de que o filme colorido sempre intensifica as cores de uma cena. Por isso, convém usar as referências fotográficas em combinação com amostras das verdadeiras cores preparadas no local.

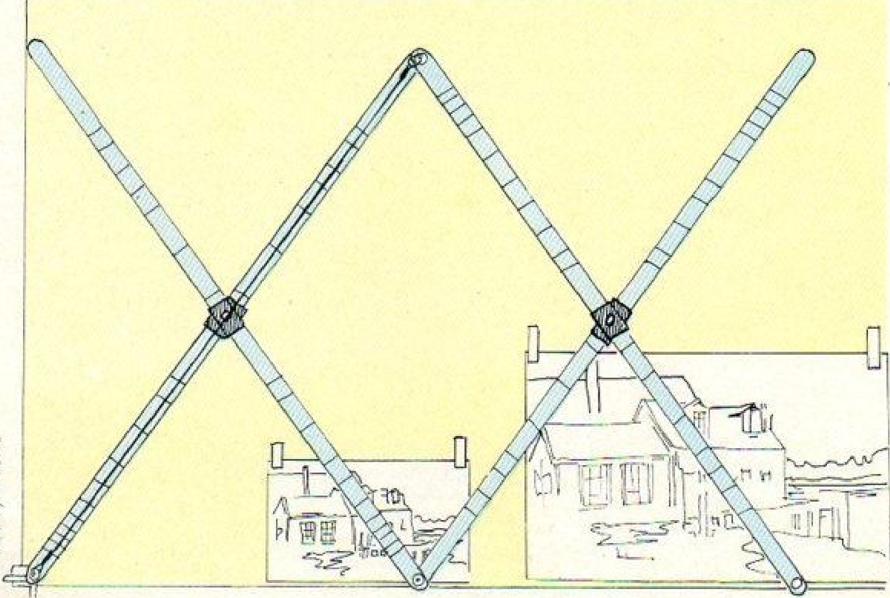
*À direita: Pintura de um pôr-do-sol de Ferdinand Petrie, a partir da referência fotográfica **à esquerda.** A câmera é capaz de captar efeitos fugazes como este; mas cabe ao artista interpretar a cena. Veja como Petrie suavizou as cores, para compensar a intensificação produzida pelo filme colorido.*



Equipamento







Para suas referências fotográficas você pode usar, em princípio, qualquer tipo de máquina — depende do seu interesse por fotografia e do que você espera obter das fotos.

As pequenas câmeras Instamatic são práticas e rápidas, mas seu enquadramento e ajuste de iluminação automáticos são limitados.

As máquinas Polaroid apresentam inconvenientes semelhantes, mas têm a vantagem de produzir fotos já reveladas — o que é prático se você estiver fotografando para esboços em condições de tempo mutáveis.

A maioria dos artistas prefere as câmeras prismáticas de 35 mm — do tipo SLR (Single Lens Reflex). Elas podem ser equipadas com uma variedade de objetivas para fotografar a mesma cena de diferentes ângulos. George Shook, que realizou a pintura da página ao lado, recomenda uma objetiva zoom de 43-86 mm como a opção mais flexível.

As câmeras prismáticas também permitem ajustar as exposições ou adaptar filtros às objetivas para exagerar os contrastes tonais — uma das finalidades mais importantes das fotos para esboços.

Ampliação

A seguir você têm uma descrição de algumas técnicas de ampliação e projeção de fotos, úteis para realizar esboços em diversos tamanhos ou transferir referências fotográficas parciais para uma obra já iniciada.

Quadriculado: Trace uma grade sobre a foto, amplie-a na proporção do seu trabalho, e então transfira a informação usando as linhas do quadriculado como guia.

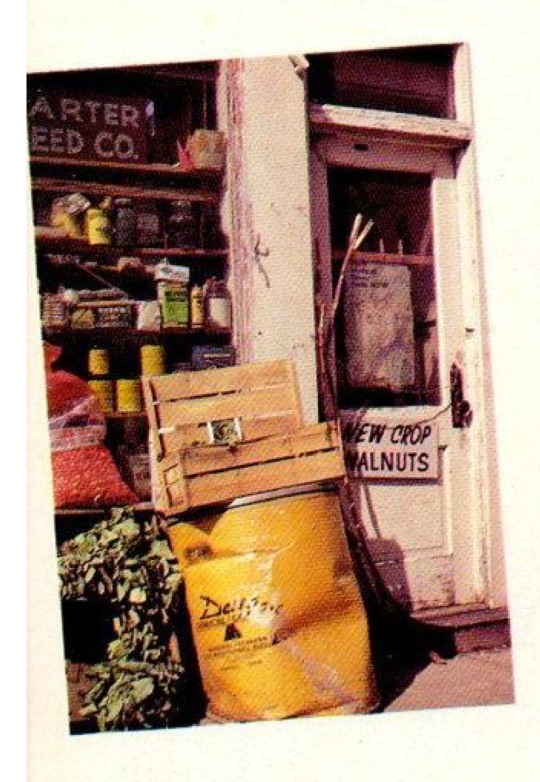
Projetor: Simplesmente projete a imagem sobre a superfície de trabalho e desenhe-a.

Pantógrafo: Determine o grau de ampliação e fixe a fotografia na posição; depois, passe a chave-guia sobre a foto para copiá-la já ampliada.

À esquerda: Três técnicas de ampliar fotos para esboços. O quadriculado é o mais simples e o que oferece maior campo para interpretação, mas exige muita paciência. A projeção de um slide da foto sobre a superfície de desenho (centro) é prática para trabalhos maiores. O pantógrafo — o método mais tradicional — é incômodo e difícil de controlar.

Seleção dos elementos

Depois de reunir suas referências fotográficas, você precisará tomar decisões importantes sobre o que sai, o que permanece e o que deve ser modificado. Muitas pessoas acham esta etapa difícil; mas, se você deixar-se guiar pela motivação ou emoção inicial que o levou a fotografar a cena,



encontrará maior facilidade para definir a composição. A seguir, damos algumas "dicas" de aspectos que você pode levar em conta para organizar os elementos de sua pintura.

Luz: A fotografia consegue captar padrões de luz que se alteram num piscar de olhos — e que constituem sua característica mais intrigante. Procure aproveitar esses padrões em suas referências; e, se uma parte da fotografia estiver estragando o conjunto, não hesite em alterá-la.

Cor: As cores de uma fotografia constituem bom campo para uma interpretação criativa. Procure, no entanto, manter suas modificações dentro dos limites do esquema geral de cores da obra — caso contrário, acabará perdendo o controle sobre elas. Uma boa idéia é matizar as áreas de cor, em vez de mudá-las.

Motivo: Alguns elementos da fotografia podem não "enquadrar-se" na atmosfera da cena. Neste caso, simplifique-os, elimine-os ou substitua-os por outros — que podem ser tirados de outras fotos.

Composição: Tenha em mente, o tempo todo, as regras básicas da composição. A câmera pode ter cortado, por exemplo, alguns cantos e contornos importantes para o equilíbrio geral da cena. Portanto, certifique-se, desde o início, de que seu motivo está no contexto certo. E, finalmente, lembre-se de trabalhar a cena para que ela adquira a necessária impressão de profundidade.

Abaixo: Trapos, *de George Shook. Embora se apóie muito na foto apresentada à esquerda, esta pintura foi na realidade inspirada por uma lata de lixo cheia de trapos que aparecia em outra fotografia. George Shook suavizou as cores, simplificou os detalhes da vitrina e ampliou a loja, para que a porta ficasse melhor enquadrada na cena.*

Combinação de fotos

Uma das maneiras mais eficientes de usar referências fotográficas com criatividade é combinar duas ou mais fotos, montando a partir delas uma cena totalmente nova. Isso exige maior cuidado e planejamento do que simplesmente basear uma pintura numa foto e introduzir alguns elementos de outra. Mas, se você se concentrar no efeito que pretende obter com a nova composição — e não na ambientação das fotos —, verá que este recurso oferece possibilidades insuspeitadas.

Os segredos da combinação

A primeira regra é verificar se as fotografias que você selecionou foram tiradas com uma exposição adequada e se apresentam, no geral, a mesma riqueza de detalhes. Examine-as com bastante atenção, para não correr o risco de descobrir, no meio da pintura, que falta alguma informação vital sobre luz ou cor.

As fotos devem também estar mais ou menos no mesmo ângulo de visão, a fim de que a perspectiva seja coerente. Em geral, é difícil ajustar pontos de fuga de uma parte da pintura a outra — e o ajuste exato é fundamental para evitar outros erros relacionados com a perspectiva.

Conseguir uma escala proporcional entre as fotos é outro ponto importante, principalmente se elas incluírem figuras humanas. Fique atento para detectar discrepâncias, compensando-as já no seu primeiro esboço.

Acima de tudo, tome cuidado com a iluminação — ela deve parecer coerente na pintura acabada. Se a luz das fotografias não provém de uma mesma direção, o mais seguro é modelar os objetos na pintura como se não houvesse uma fonte evidente de luz. Leve em conta também a temperatura da cor da luz. Se uma das fotos é iluminada pela luz de um sol forte e a outra por luz artificial, as cores ficarão muito diferentes, e você terá de compensar isso de alguma maneira em suas misturas — ou então tirar outra foto de referência, em condições ideais de iluminação.

Esboços preliminares

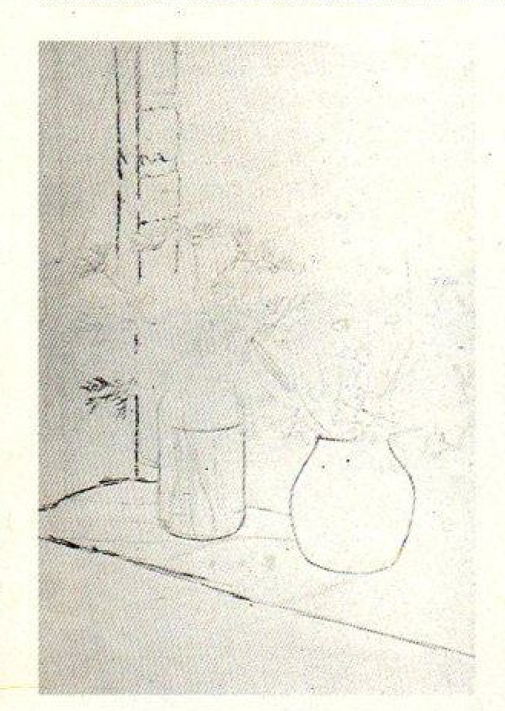
Supondo que você tenha escolhido bem suas fotografias de referência, o sucesso da pintura dependerá então dos esboços preliminares. Você pode começar experimentando diversas permutações e então ampliar cada um dos elementos da composição que escolheu; ou, então, esboçar uma das fotografias em papel de decalque e testar as várias possibilidades, sobrepondo-o ao esboço da outra foto. Seja qual for o método utilizado, passe algum tempo experimentando todas as permutações possíveis — afinal, vale a pena aproveitar essa oportunidade que as fotos proporcionam de planejar a composição manipulando livremente seus diversos elementos.



Acima e à esquerda: As duas fotografias de referência escolhidas pelo artista George Shook para pintar a natureza-morta floral que aparece na página oposta. Ele selecionou esses diapositivos mais pela sua compatibilidade do que pelo mérito individual. Shook sentiu que a foto da esquerda dava margem a diversas possibilidades, mas a janela e o padrão de sombras da foto acima proporcionavam um fundo mais interessante. Ao combiná-las, conseguiu fazer com que uma complementasse a outra.







***Acima e à direita:** Esboços preliminares e a versão terminada de* Margaridas na janela, *de George Shook, aquarela sobre painel de ilustração.*
O artista começou com esboços das qualidades tonais, texturais e de composição de cada uma das fotos, até que ficasse mais claro o que ele poderia transmitir com sua pintura. Em seguida, fez o esboço da composição com os dois motivos combinados. Na pintura pronta, a iluminação achatada e as sombras esmaecidas contribuem para dar unidade à combinação dos dois motivos.

Fotos para paisagens

Para o artista que retrata paisagens, a fotografia constitui um recurso de grande utilidade para reunir material de referência, pela rapidez e facilidade com que consegue captar a essência de uma cena. Mas você pode ampliar suas possibilidades criativas se trabalhar com duas ou mais fotos diferentes, selecionando os elementos mais atraentes de cada uma delas e combinando-os, por meio de uma série de esboços, até definir a melhor composição para a sua pintura.

A grande vantagem dessa técnica é que com ela você pode compor uma cena ideal, a partir de uma referência precisa e realista. Mas é preciso lembrar que ela envolve alguns riscos, principalmente quando a interpretação que se faz da foto é literal demais. Para começar, as fotografias tendem a "achatar" as cenas, tirando-lhes a sensação de profundidade. Compense isso realçando em sua pintura os tradicionais recursos para transmitir profundidade — escala, simplificação cada vez maior dos detalhes em direção ao fundo do quadro, linhas guias e perspectiva aérea. As fotografias geralmente apresentam também uma quantidade desnecessária de detalhes, o que pode obscurecer certos aspectos que você deseja evidenciar na sua pintura. Portanto, como regra geral, simplifique os detalhes da composição.

Outro ponto importante é que o filme colorido tende a deixar as cores vivas mais vivas, e as áreas sombreadas, desinteressantes e muito escuras. Fique atento a essa distorção de cores e, para compensá-la, use seu conhecimento de controle de cor e de pintura de sombras coloridas.

Seleção dos elementos

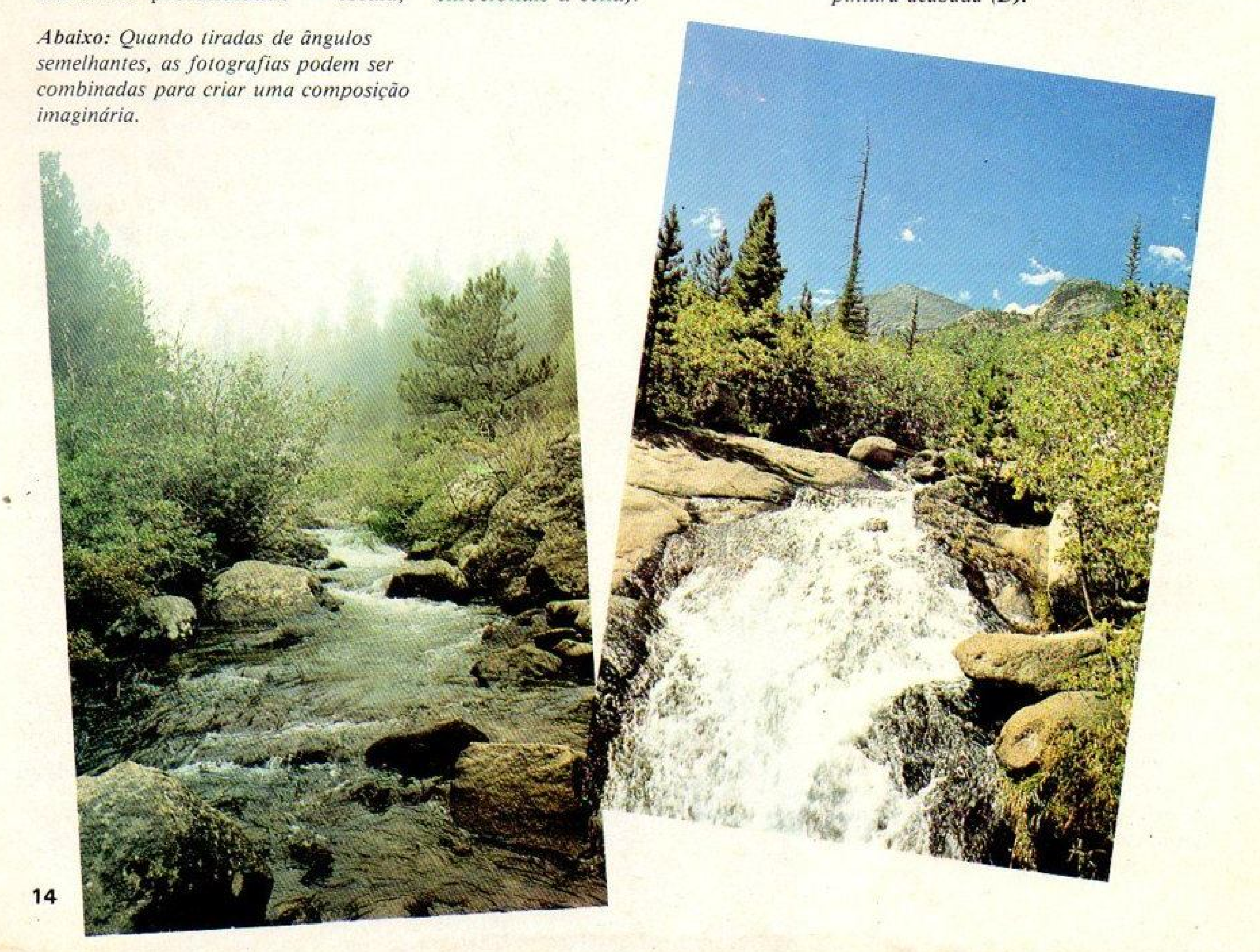
A seleção é a chave da técnica da foto-esboço: escolha os elementos mais atraentes de cada uma das fotografias e esqueça o resto (as escolhas devem estar baseadas em suas reações emocionais à cena).

Das duas fotos abaixo, o artista George Shook achou que a da esquerda era melhor em termos de composição global; ele gostou particularmente do fundo enevoado e do contraste de escala entre as árvores do primeiro plano e as do fundo. Mas, como a cascata da fotografia da direita prometia mais interesse no primeiro plano, a solução mais óbvia foi combinar as duas.

Observe à direita como Shook combina seus esboços iniciais, até formar um único esboço composicional, que serve de modelo para a pintura.

*À **direita:** A e **B** são esboços simplificados das fotos abaixo, feitos para determinar o equilíbrio tonal e os principais elementos da composição. O esboço **C** combina o que há de melhor nos dois e serve de referência para a pintura acabada **(D)**.*

Abaixo: Quando tiradas de ângulos semelhantes, as fotografias podem ser combinadas para criar uma composição imaginária.



A



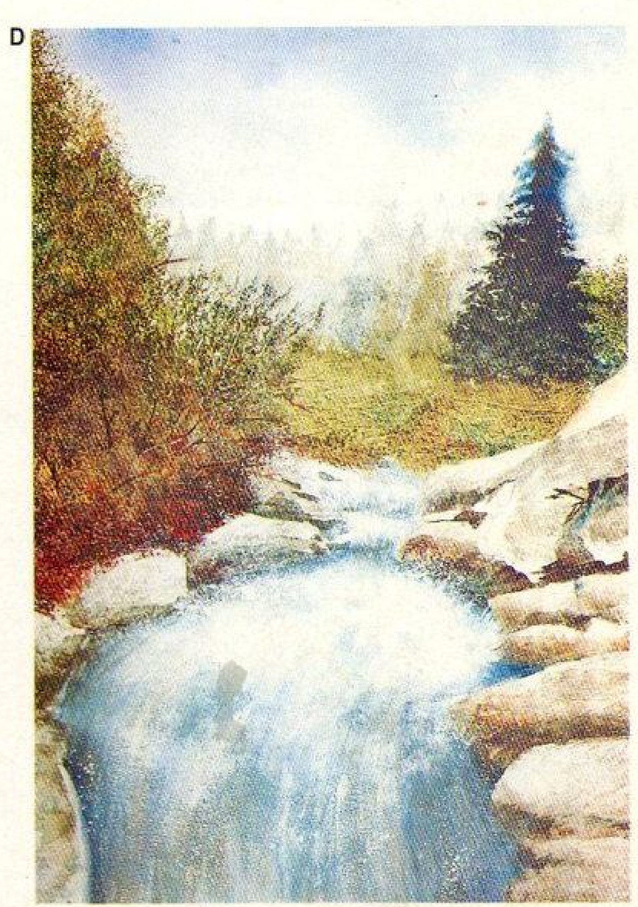
B



C



D



Composição panorâmica

Apesar da enorme variedade de objetivas de câmara atualmente existentes, às vezes é impossível enquadrar toda uma cena numa única foto, sem distorcer a imagem. A solução é tirar uma série de fotografias a partir do mesmo ponto e então uni-las, criando assim uma única foto com um campo de visão excepcionalmente amplo.

A etapa seguinte consiste em fazer um esboço da fotografia, para distribuir seus elementos ao longo das melhores linhas de composição ou para adaptá-los de maneira a exibirem o motivo com maior efeito.

A foto composta de George Shook (abaixo) é da cidade norte-americana de Memphis, no Tennessee. Embora as fotografias não se encaixem perfeitamente, elas se adaptam o suficiente para que Shook combine seus elementos e, ao mesmo tempo, elimine os detalhes desnecessários.

Observe a maneira como ele ampliou o primeiro plano e aumentou a área do céu, para colocar o motivo num contexto mais remoto e mais dramático. É para esse tipo de manipulação sutil que as fotos de composição panorâmica são úteis.

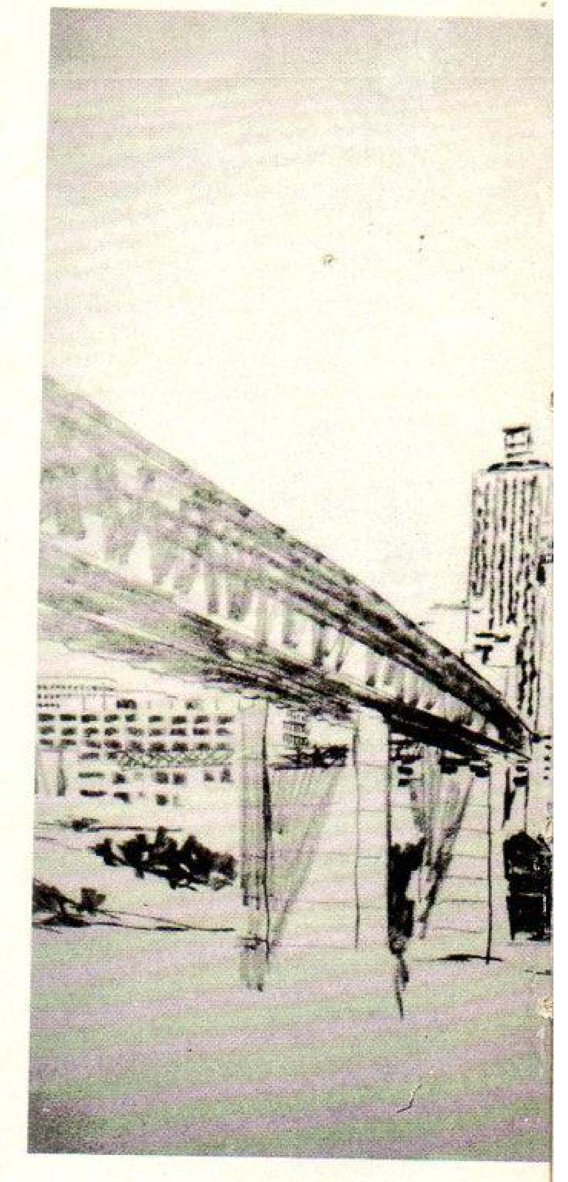
As fotos

Escolha o ponto de vista e a objetiva mais adequados e segure a câmara com firmeza, mantendo-a paralela ao horizonte. Evidentemente, um tripé de fotógrafo proporciona maior precisão, mas você pode também apoiar o braço numa parede ou numa árvore para tirar a foto.

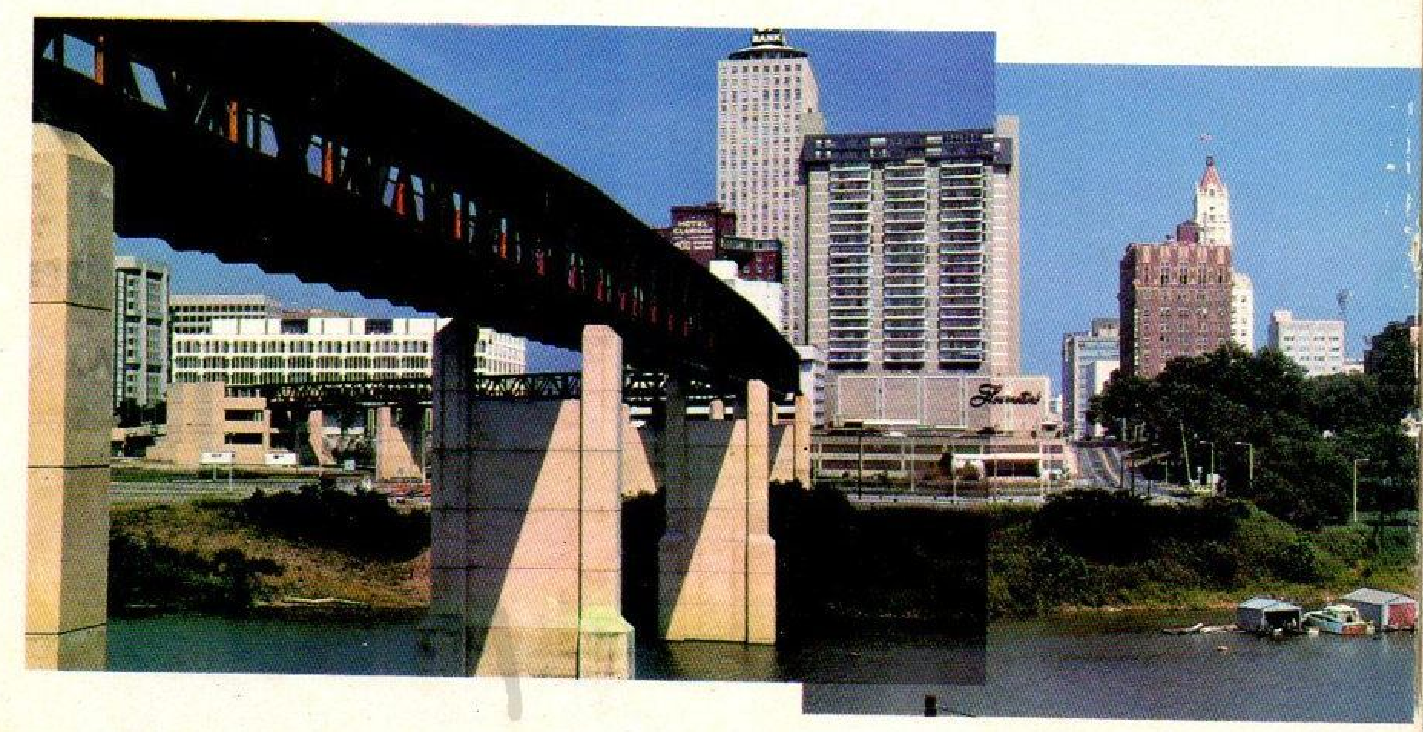
Ao enquadrar as tomadas, deixe uma quantidade razoável de sobreposição (como George Shook fez abaixo), para poder trabalhar com alguma folga na etapa de montagem. E uma última sugestão: bata cada foto no mínimo três vezes, variando o tempo de exposição, para ter certeza de que captou toda a informação.

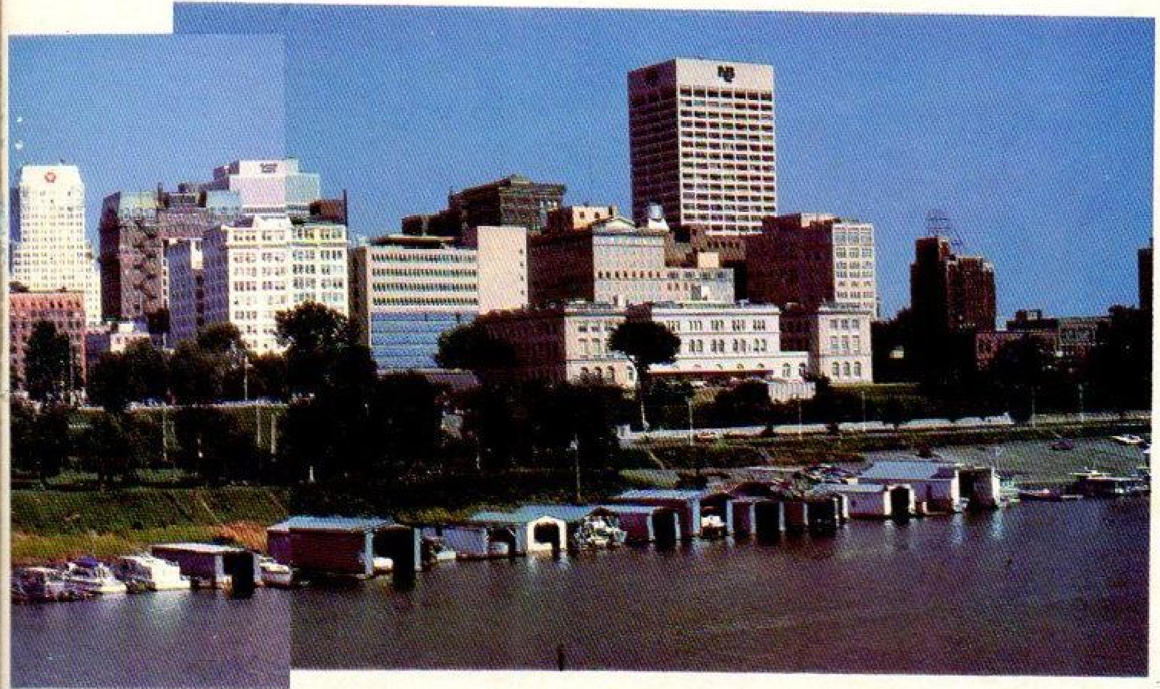
O esboço

Ao montar a composição, fique atento a eventuais incoerências de perspectiva e ângulo de visão, ajustando-os de acordo. É importante também não se preocupar demais com os detalhes, pois é quase certo que grande parte deles poderá ser deixada de lado. Concentre-se na composição e na melhor maneira de apresentar as qualidades características do motivo.



Abaixo: *Uma fotografia composta do perfil da cidade de Memphis, Tennessee, tirada por George Shook. Observe o grau de superposição e as oscilações da luz.*
À direita: *O esboço de Shook, com base na foto. Ele ampliou o primeiro plano e a área do céu, para melhorar a composição.*





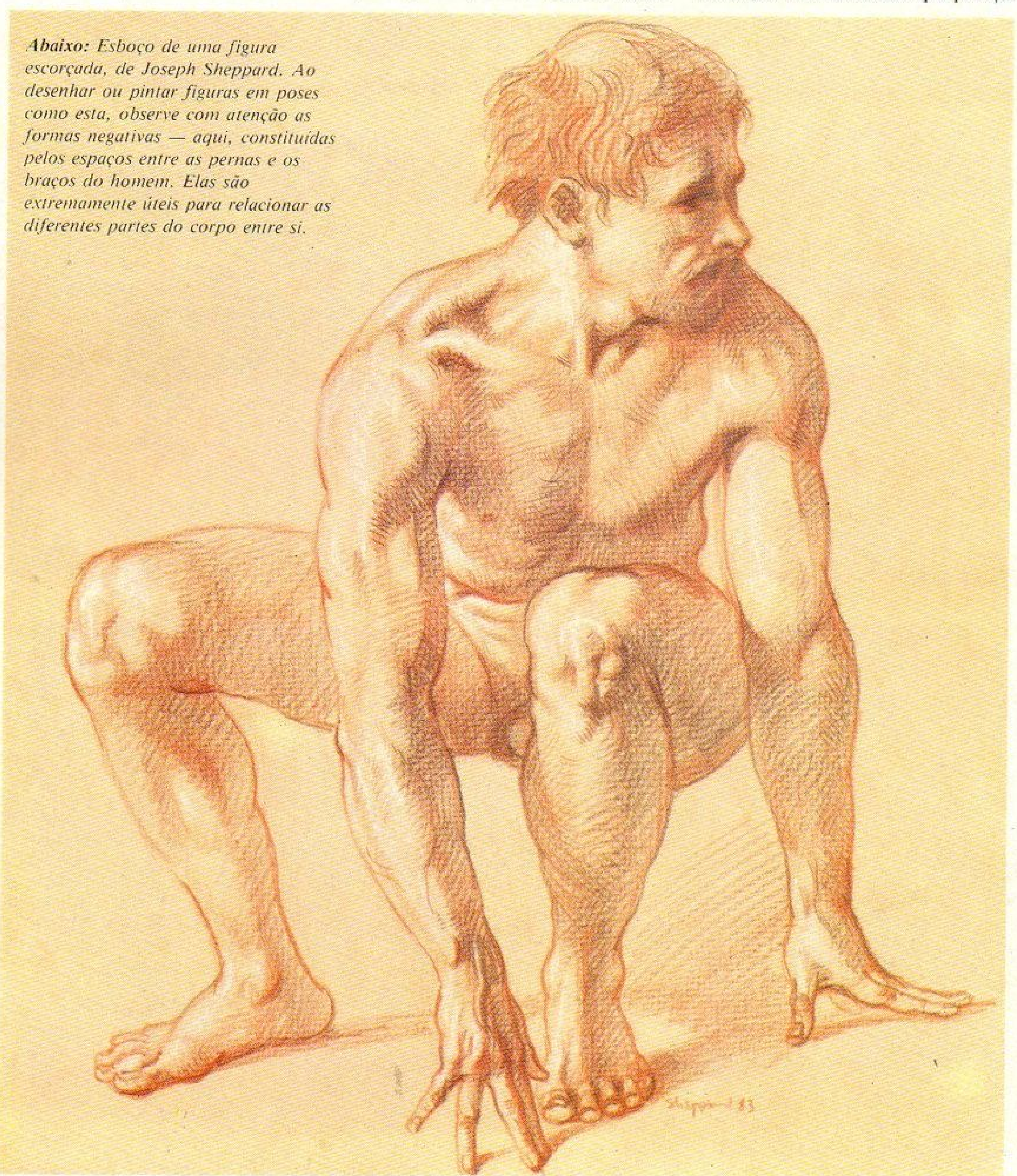
OS MOTIVOS
O tratamento panorâmico é especialmente adequado para motivos amplos, baixos, com uma linha do horizonte variada. Cenas de cidade, como a que aparece acima, são uma boa escolha, principalmente se incluírem edifícios altos e escuros, cuja silhueta forme um contraste acentuado com o céu. Experimente também outros motivos, como cadeias de montanhas, rios, marinhas ou cenas de multidões.

Escorço

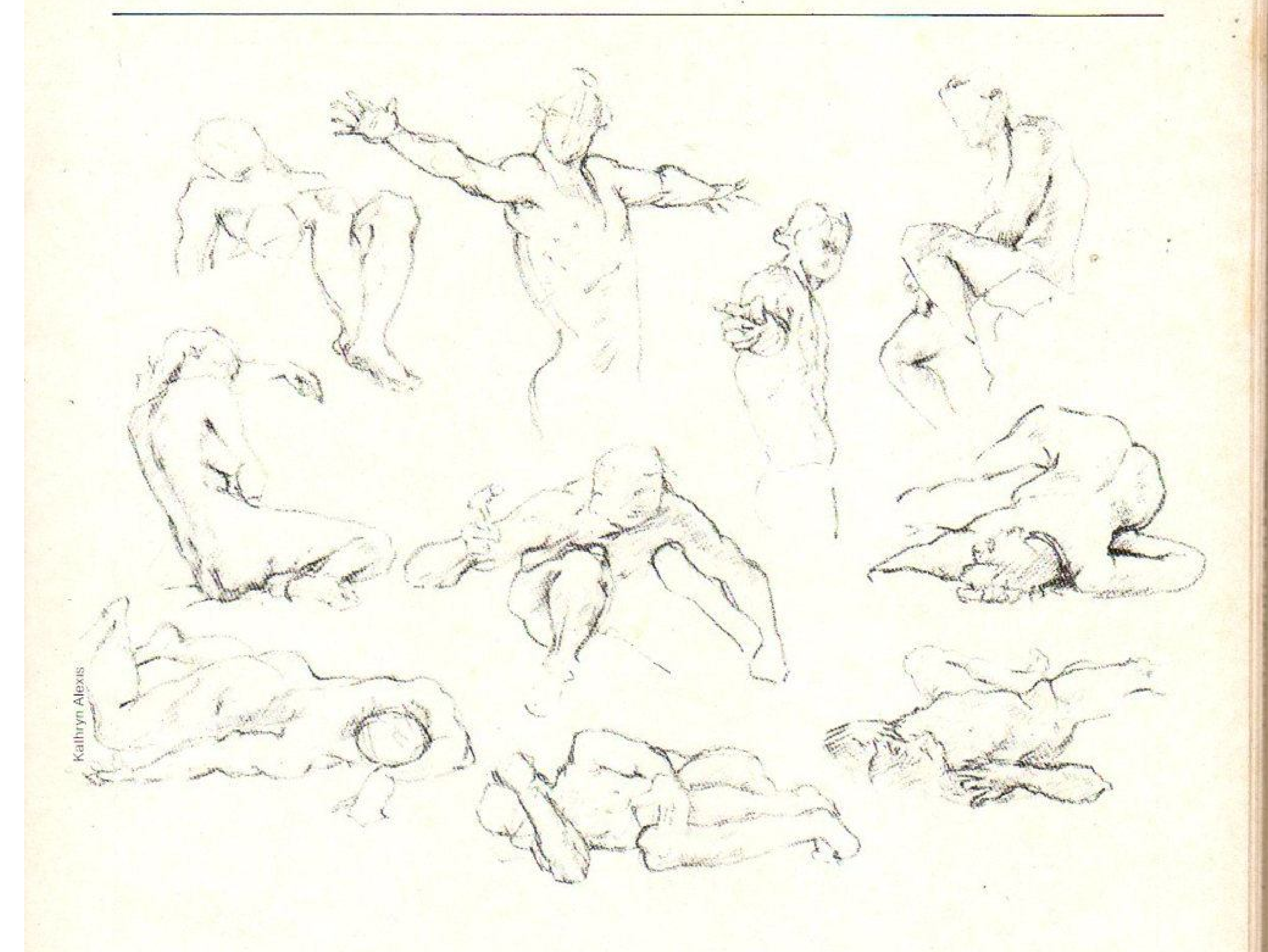
O escorço trata da perspectiva em *close-up*. Assim como uma estrada numa paisagem parece diminuir de tamanho à medida que se afasta do observador, o mesmo acontece com os objetos vistos num plano bem próximo.

O desenho de figuras humanas em posição de escorço constitui um desafio para os principiantes, pois este ponto de vista implica uma deformação bastante acentuada do corpo e dos membros. Mas vale a pena tentar dominar os problemas do desenho em escorço para poder trabalhar com poses mais imaginativas e interessantes e ampliar consideravelmente sua habilidade no desenho.

A principal dificuldade do escorço é que as pessoas tendem a desenhar condicionadas por certos automatismos, sem dar a devida atenção ao que, de fato, vêem à sua frente. Assim, embora a cabeça seja maior que a mão, se esta estiver mais próxima do observador deverá ser desenhada em tamanho maior que o da cabeça. O segredo, portanto, é acostumar-se a registrar exatamente o que se vê, por mais inusitado que pareça.



***Abaixo:** Esboço de uma figura escorçada, de Joseph Sheppard. Ao desenhar ou pintar figuras em poses como esta, observe com atenção as formas negativas — aqui, constituídas pelos espaços entre as pernas e os braços do homem. Elas são extremamente úteis para relacionar as diferentes partes do corpo entre si.*



Sugestões úteis

Primeiro, escolha um ponto de vista interessante — não tenha receio de poses nas quais o modelo fica acentuadamente escorçado. Se você é principiante, faça os primeiros desenhos a certa distância do modelo, para ter uma melhor visão da figura inteira. Quando adquirir experiência, adote um ponto de vista mais próximo: isso enfatizará o escorço e você terá poses mais interessantes.

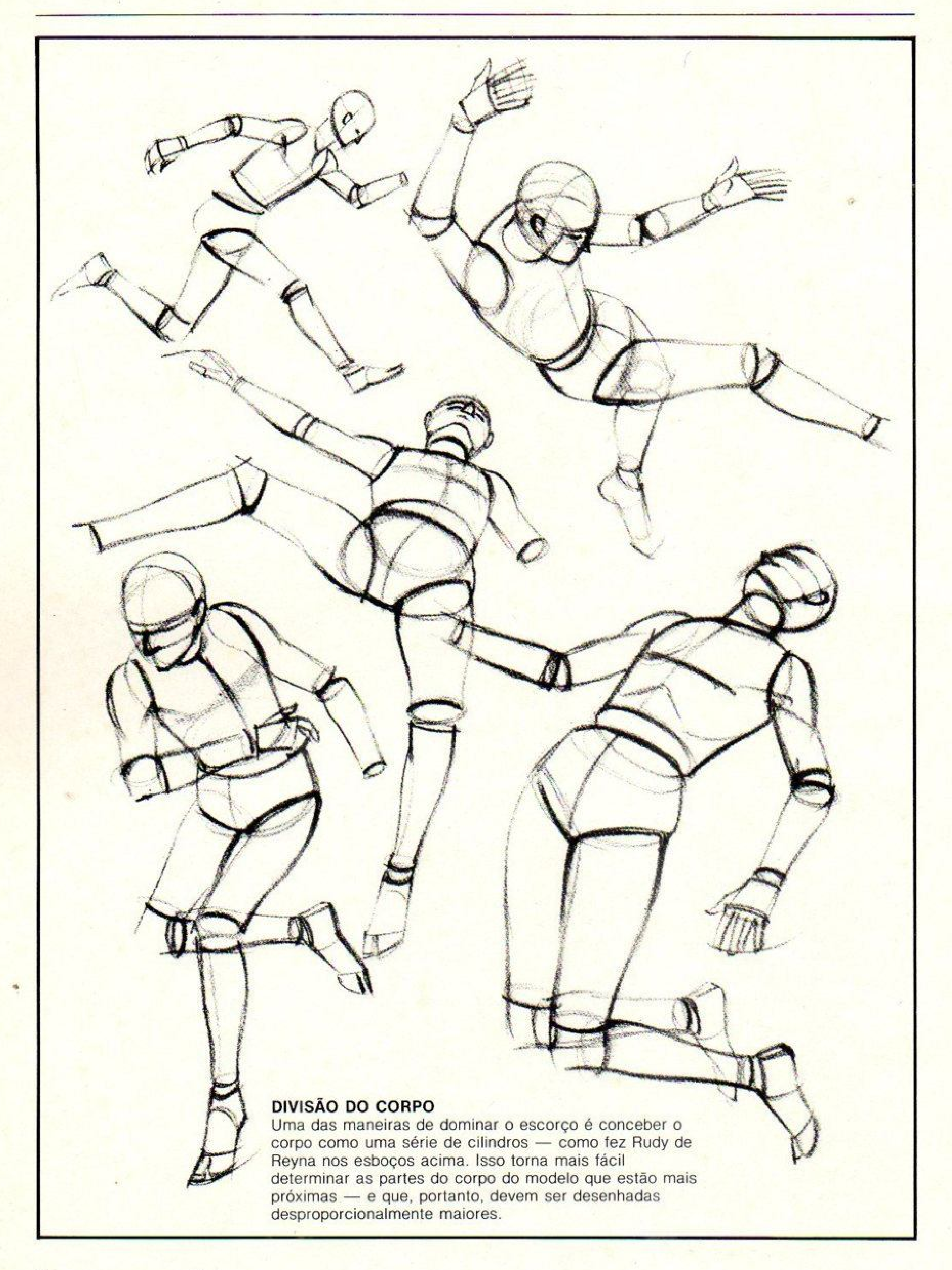
Antes de começar a trabalhar, desenhe um quadrado grande no papel — uma moldura dentro da qual você poderá controlar melhor seu esboço. Em seguida, analise a figura com atenção, dividindo-a em partes. Verifique qual delas é a mais próxima de você e qual a mais distante, e esboce-as dentro do quadrado. Nesta fase é conveniente usar a técnica de medir com o lápis e o polegar para conseguir calcular com maior precisão o tamanho dessas duas partes extremas do corpo, uma em relação à outra.

Desenhe a parte do corpo mais próxima de você e a mais distante, e então ligue as duas gradualmente. (Iniciar simplesmente pelo ponto mais próximo e desenvolver o desenho em profundidade quase sempre conduz a resultados desastrosos.) Não hesite em usar a técnica de medir com o lápis e o polegar novamente, se tiver alguma dúvida quanto às proporções — ela o ajudará a desenhar o que você vê e não o que espera ver.

Enquanto desenha, verifique constantemente a relação entre as diferentes partes do corpo do modelo, procurando pontos que se alinham, para orientar-se de maneira mais segura.

PRATIQUE BASTANTE

Quanto mais escorços você fizer, mais fáceis eles se tornarão. Tente desenhar uma série de poses diferentes, como as dos esboços acima, gastando apenas cinco ou dez minutos em cada um; isso o ajudará a familiarizar-se com as proporções inusitadas do escorço.



DIVISÃO DO CORPO
Uma das maneiras de dominar o escorço é conceber o corpo como uma série de cilindros — como fez Rudy de Reyna nos esboços acima. Isso torna mais fácil determinar as partes do corpo do modelo que estão mais próximas — e que, portanto, devem ser desenhadas desproporcionalmente maiores.

Vaca em escorço

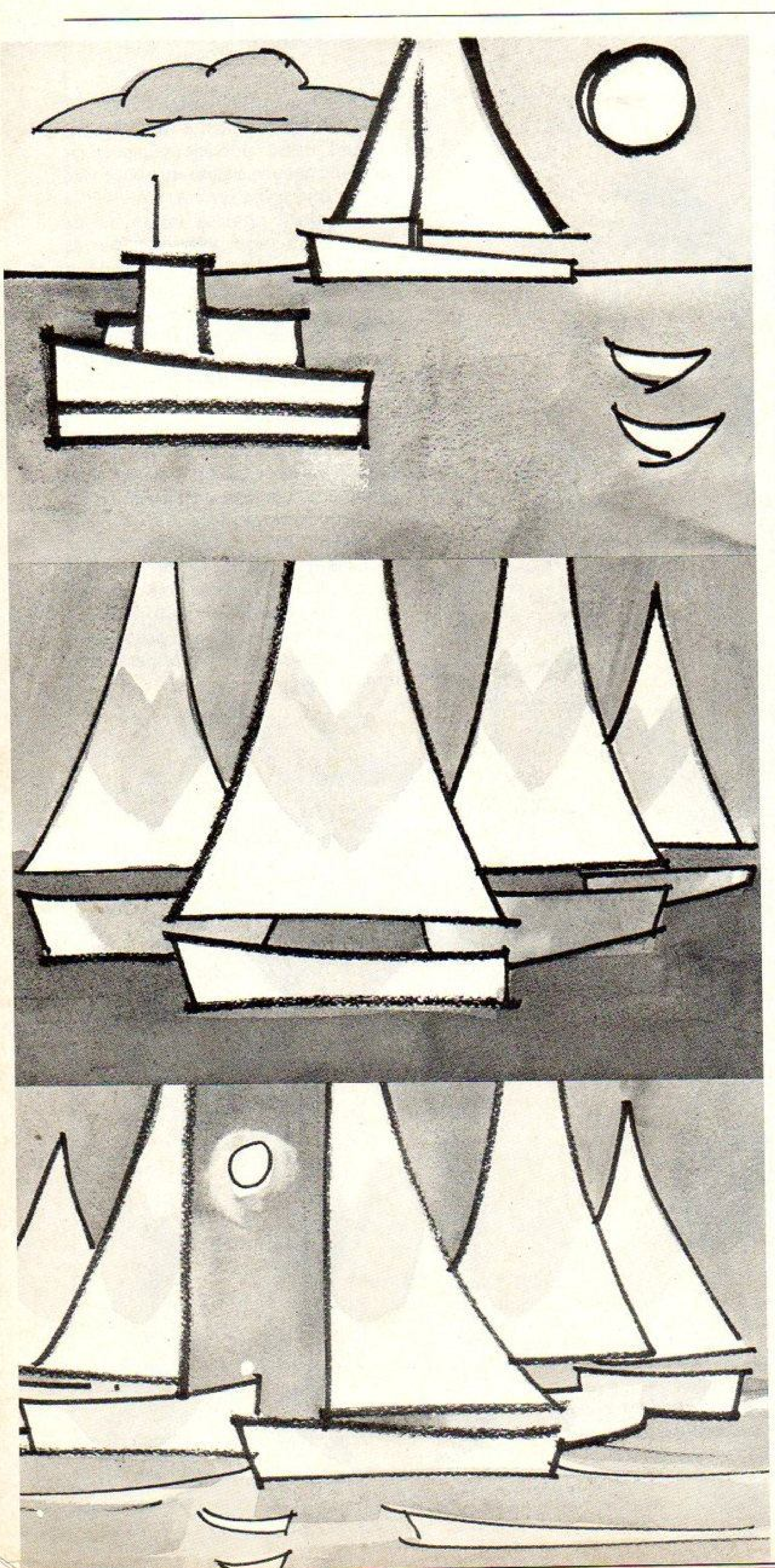
Ao desenhar animais em escorço, leve em conta também a regra fundamental desse tipo de perspectiva: desenhe apenas aquilo que você vê e não o que julga ser correto.

Quando se observa um animal de frente, o escorço pode criar outras distorções inesperadas. Neste desenho de uma vaca com seu bezerro, os costados da vaca parecem convergir à medida que ficam mais distantes, assim como a parte superior do seu corpo (clavícula) e a inferior (cascos).

Em termos simplificados, um animal visto de frente pode ser comparado a um cone, com a cabeça formando a base, e o rabo, a ponta. Observe como isso tem o efeito de situar a cabeça numa posição mais baixa e os cascos traseiros mais acima do que você poderia esperar. Como regra geral, este ângulo de visão fornece poucas linhas para definir as formas individuais. Assim, a percepção atenta dos tons torna-se particularmente importante.



***Acima:** Nesta perspectiva escorçada, Norman Adams baseou-se nos efeitos de luz e sombra para reproduzir a forma da vaca com seu bezerro. Observe como as sombras da cabeça da vaca ajudam a projetar esta parte para a frente, destacando-a do resto do corpo.*



Como criar unidade

Dar unidade a uma pintura significa integrar todos os seus elementos de modo que fiquem em harmonia — em vez de competirem entre si para atrair a atenção do observador. Um quadro que apresenta unidade causa impacto imediato — por mais variado que seja o motivo. Ao contrário, quando ela está ausente, dificilmente a pintura é bem-sucedida, pois o observador fica sem saber para onde deve olhar.

Você pode começar a integrar as partes de uma pintura já na fase da composição, repetindo elementos comuns ao longo do desenho, ou procurando formar padrões rítmicos que percorram o trabalho — como se fossem as estradas principais de um mapa.

Na fase de execução você pode fazer o mesmo com cores, ou então usando o mesmo tipo de pincelada em todo o trabalho.

Repetição de padrões

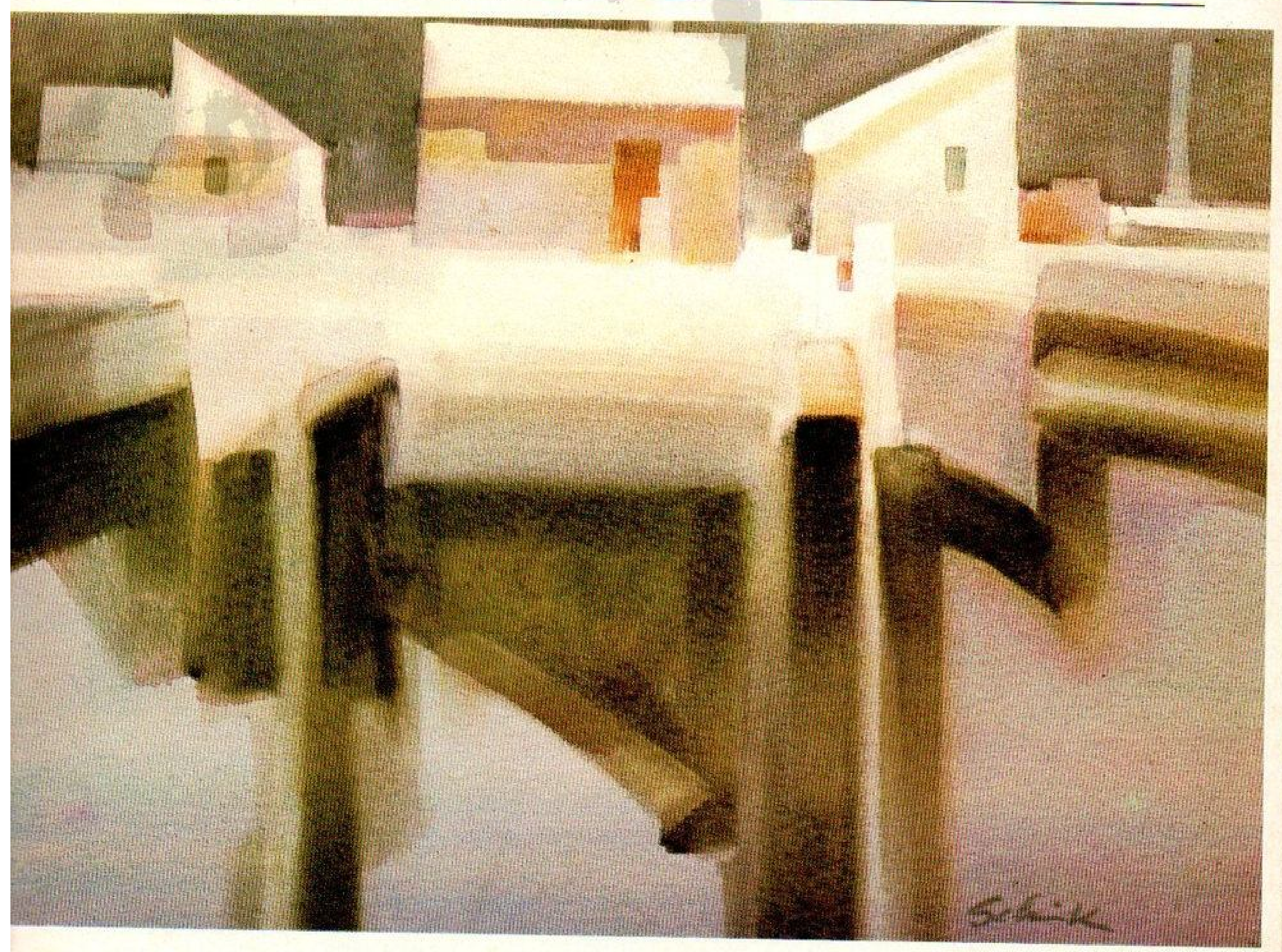
A série de esboços de Christopher Schink (à esquerda) demonstra o mais direto desses recursos. Na primeira versão falta unidade, e nenhum elemento individual se destaca. Os objetos isolados — o veleiro e o barco de pesca, as nuvens e o sol — podem ser atraentes e interessantes isoladamente, mas quando combinados não fazem nada além de competir entre si.

O segundo esboço parece mais harmonioso, pois o artista repete um dos elementos — os veleiros — através da composição e elimina vários outros. Observe como isso cria um ritmo visual que dá unidade à pintura.

Manutenção do interesse

A repetição de elementos contribui para dar unidade, mas, se não houver variação, a pintura pode ficar

À esquerda: *Série de esboços de Christopher Schink, mostrando as etapas percorridas para criar unidade por meio da repetição de formas.*



Acima: Cena da enseada,
de Christopher Schink, aquarela sobre papel áspero Arches de 300 g, 56 x 76 cm.
O artista consegue unidade limitando sua paleta a preto e branco e concentrando-se em figuras angulares.

monótona. Se Schink tivesse repetido os veleiros colocando-os numa fila longa e regular, seu desenho apresentaria unidade, mas seria enfadonho; variando a escala e a posição dos barcos, porém, ele criou um padrão rítmico interessante.

Contraste

O segundo esboço de Schink tem harmonia e variedade, mas ainda não consegue criar suficiente impacto. Se isso acontecer na sua composição, aumente o interesse introduzindo um elemento contrastante.

Schink criou contraste em sua cena de veleiros desenhando um sol, cuja forma circular estabelece um contraponto com as formas angulares das velas. Isso prende o olhar do observador e atrai sua atenção diretamente para o motivo principal da pintura — os barcos —, o que dá maior força à pintura.

Quando se introduz apenas um elemento contrastante, corre-se o risco de ele parecer forçado, deslocado do restante da composição. Se isso acontecer, repita a figura em outro lugar, de maneira a criar certa harmonia. Schink consegue isso na sua cena de veleiros repetindo a forma curva do sol nos pequenos reflexos sobre a água. O resultado é uma pintura perfeitamente harmoniosa, porém vívida.

☆ A ARTE DA REPETIÇÃO

Cenas de água são ideais para conseguir unidade por meio da repetição — os reflexos sobre a água constituem um bom pretexto para trabalhar com padrões repetidos. Na pintura acima, o artista repete as formas angulares das casas, nos reflexos sobre a água. Embora de cores diferentes, os reflexos têm a mesma forma, criando um forte padrão rítmico.



Acima: Nesta natureza-morta em aquarela, de Anne Wilfer, as delicadas formas curvas dos diversos elementos dão unidade ao trabalho (note as curvas rítmicas das meias, cordões dos tênis e pregas do agasalho).

Figuras e formas

Alguns motivos oferecem pouco campo para repetição de elementos ou padrões integradores. Nesse caso, você poderá assegurar maior unidade à pintura organizando a composição de maneira a ressaltar aspectos que suas figuras e formas tenham em comum.

A pintura acima registra um par de tênis, meias e um agasalho — objetos não muito adequados para uma composição harmoniosa. Mas a artista Anne Wilfer retratou cada um dos elementos com curvas delicadas e fluidas, que se complementam mutuamente e conferem unidade a seu trabalho.

Compare essa abordagem com a da obra *Cena da enseada,* de Christopher Schink (página anterior). Ele também recorre ao uso de formas semelhantes, que neste caso são agudas e angulares.

Em paisagens mais convencionais, procure, ao planejar a composição, encontrar formas e figuras que tenham algo em comum. Montanhas, casas e árvores podem ser dispostas de maneira a criar um padrão de formas, mesmo que não seja possível repeti-las através da pintura.

Ritmos

Outra maneira de assegurar unidade a uma pintura é criando ritmos — linhas ou filas de elementos que atraem os olhos e os conduzem através da composição.

No quadro acima, Anne Wilfer percebeu, ao colocar os tênis sobre o agasalho, que os cordões estabeleciam um ritmo agradável. Decidiu, então, desenvolver esse ritmo pintando as meias de maneira que atravessassem a pintura em diagonal. As pregas do agasalho, dispostas na diagonal oposta, reforçam esse efeito. E até as faixas vermelhas e azuis dos tênis contribuem para a harmonia da composição, criando um forte ritmo em ziguezague no centro da pintura.

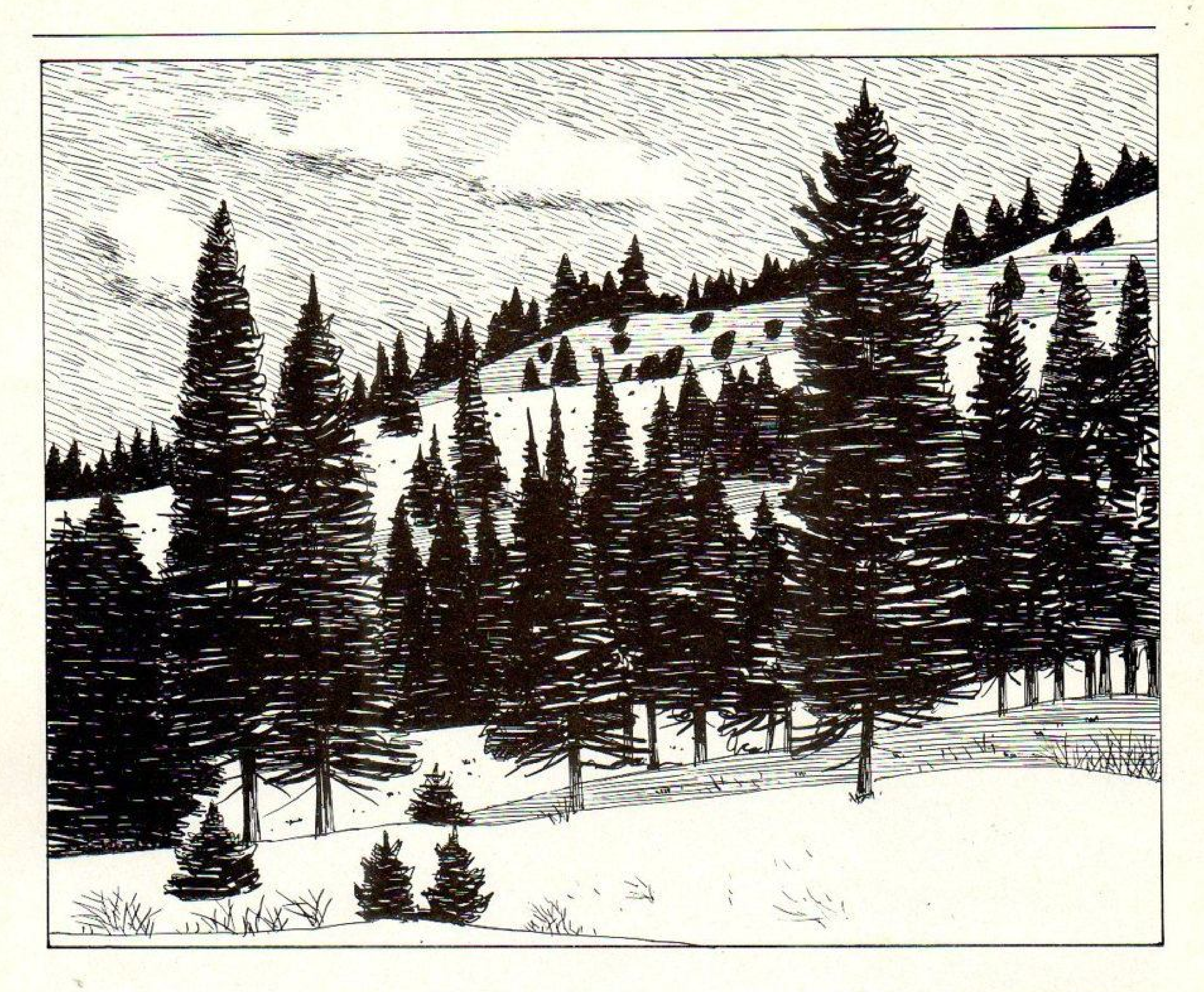
Harmonia por meio da cor

Uma cuidadosa seleção de cores também ajuda a dar unidade à pintura. Você pode restringir sua paleta a poucas cores — como Anne Wilfer, na obra ao lado, e Schink, em sua *Cena da enseada*. Mas, se quiser usar mais cores, procure repetir algumas delas em outras áreas da pintura, da mesma maneira que Gretna Campbell na tela abaixo. Note que, apesar da grande variedade de cores, sua paisagem transmite uma sólida impressão de unidade. Isso ocorre porque a artista repete algumas cores em outras áreas do trabalho — o roxo das pedras, por exemplo, é repetido no mar, em partes do céu e até em algumas árvores no horizonte; e o azul do mar também aparece repetido na terra e no céu.

Da mesma maneira que ao trabalhar com repetição de padrões, procure evitar a monotonia, escolhendo bem suas cores. E introduza também algumas cores contrastantes, para aumentar o interesse geral da pintura. Por exemplo, você pode aumentar a sensação de calor numa pintura predominantemente vermelha criando uma pequena área de verde — cor complementar do vermelho —, ou então reforçar o peso de uma pintura na qual predominem os tons escuros introduzindo uma pequena área de cor clara contrastante.

Abaixo: Maré da lua nova, *de Gretna Campbell, óleo sobre tela, 132 x 142 cm. Embora utilize grande variedade de cores, a artista unifica a composição entremeando o roxo em diversas partes.*





Acima: Harry Borgman obtém unidade neste desenho a tinta usando traços semelhantes e repetindo os pinheiros ao longo da composição. Para que essa repetição não ficasse monótona, ele variou a escala dos pinheiros.

Unifique as marcas

A unidade é tão importante nas pinturas monocromáticas quanto nas coloridas. Um bom jeito de obtê-la quando se trabalha com lápis ou nanquim — e também com tinta — consiste em fazer marcas semelhantes ao longo de toda a pintura. No desenho a tinta acima, Harry Borgman limita a maior parte de seus traços a linhas horizontais finas, contrastadas com traços angulosos para criar maior interesse.

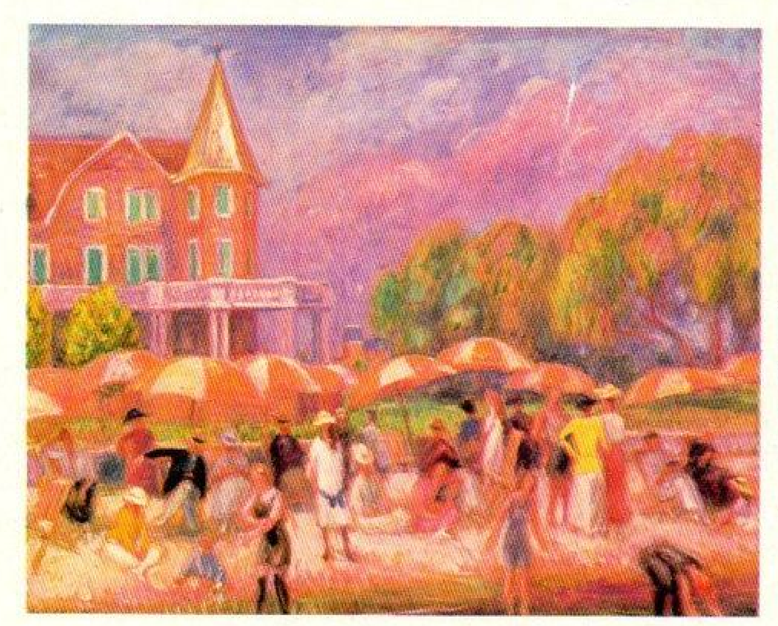
Uma questão de escolha

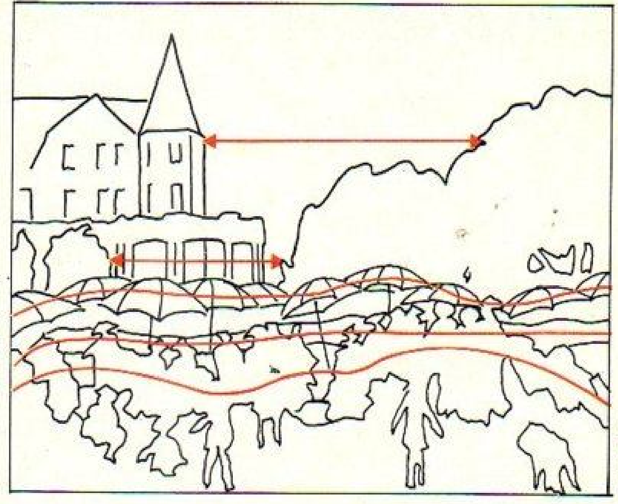
Às vezes, a aplicação de apenas um dos recursos descritos não é suficiente para dar unidade à pintura — é preciso combiná-los.

O quadro a óleo à direita incorpora praticamente toda a série de recursos apresentados. Note, por exemplo, a repetição de um padrão horizontal — nos guarda-sóis e nas pessoas enfileiradas. Para criar contraste, o artista William Glackens incluiu alguns fortes elementos verticais, como as colunas da casa, e enfatizou a postura ereta de algumas pessoas.

A escolha de cores de Glackens também dá harmonia à cena: além de limitar sua paleta, ele repete certas cores, como o alaranjado e o azul, através da tela.

À direita: Guarda-sóis de praia em Blue Point, *de William Glackens, óleo sobre tela, 66 x 81 cm. Glackens usa uma combinação de recursos integradores: repetição de padrões, ritmo, limitação da paleta e cores bem relacionadas entre si.*



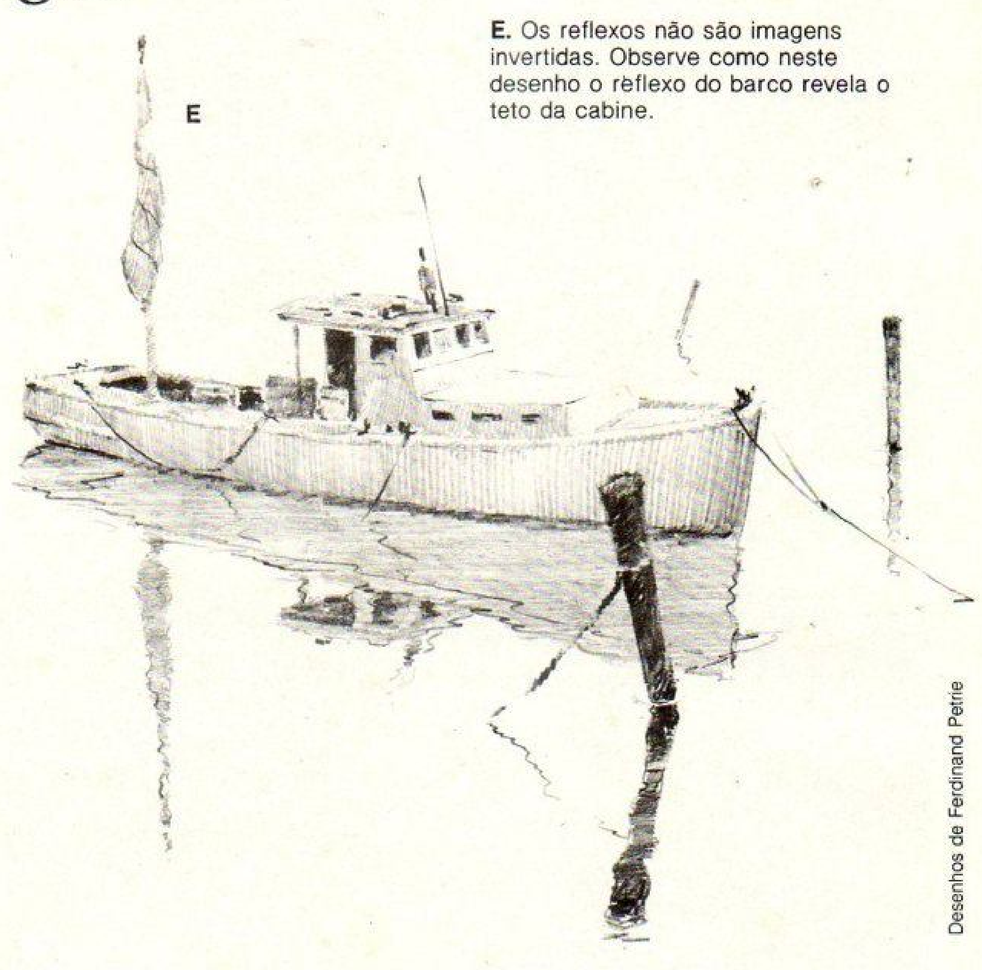


John Berry

Acima: *Esboço da pintura abaixo, ressaltando as linhas rítmicas dos guarda-sóis e da fileira de pessoas, que dão unidade ao trabalho.*

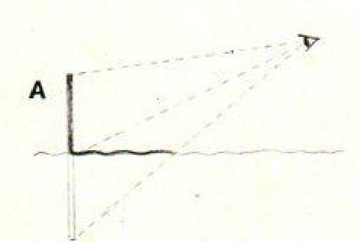
National Museum of American Art, doação do sr. e sra. Ira Glackens.

Reflexos na água

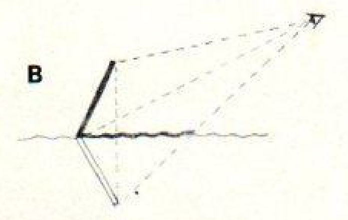


E. Os reflexos não são imagens invertidas. Observe como neste desenho o reflexo do barco revela o teto da cabine.

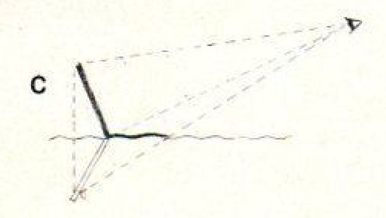
Desenhos de Ferdinand Petrie



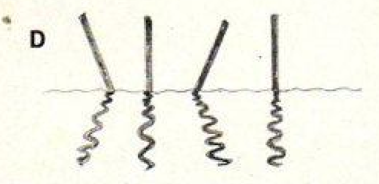
A. Um objeto na posição vertical produz um reflexo do mesmo comprimento.



B. Um objeto inclinado na direção do observador produz um reflexo mais comprido.



C. Um objeto inclinado na direção oposta à do observador produz um reflexo mais curto. Esses princípios aplicam-se a qualquer objeto refletido na água.



D. Os reflexos inclinam-se para o mesmo lado que os objetos refletidos. Todos os objetos na posição vertical são refletidos diretamente para baixo.

A água é um dos elementos da natureza que mais fascinam e, ao mesmo tempo, desafiam os artistas. Dependendo da maneira como se movimenta ou como reflete a luz, a água oferece os mais diversos espetáculos visuais. Não é fácil reproduzi-los, mas, observando algumas regras básicas, você poderá alcançar resultados bastante satisfatórios. Veja o que deve saber para pintar reflexos.

Inclinação e comprimento

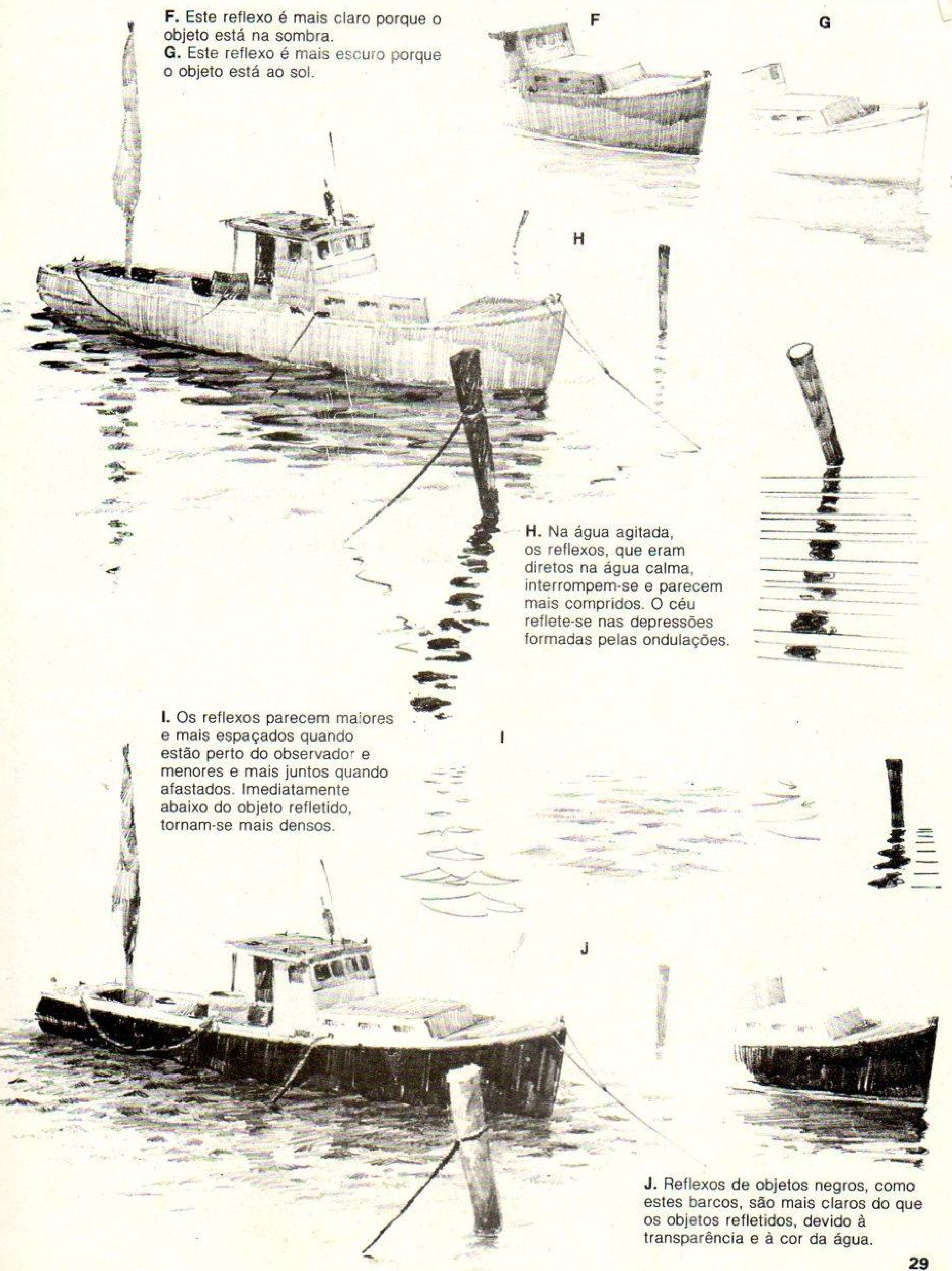
Antes de mais nada, observe que o comprimento de um reflexo varia conforme a direção em que se inclina o objeto refletido. Assim, se este se inclina na sua direção, o reflexo será mais comprido; se estiver inclinado para o lado contrário, o reflexo será mais curto. Quanto mais acentuada for a inclinação, maior a diferença de comprimento; se não houver inclinação, o objeto e o reflexo terão o mesmo comprimento.

Note também que os reflexos sempre se inclinam para o mesmo lado e no mesmo ângulo que os objetos. Um objeto inclinado para a esquerda, por exemplo, tem seu reflexo para esse lado. Um objeto na posição vertical é refletido para baixo.

Em geral, pensa-se, erroneamente, que os reflexos mostram o objeto de ponta-cabeça. Na verdade, eles são imagens em espelho, que, se a água estiver calma, podem mesmo revelar partes do objeto invisíveis, de outra forma, para o observador.

Efeitos do movimento

Na água tranqüila, os reflexos são diretos, e sua reprodução apresenta menores dificuldades. Muitas vezes, para dar idéia de profundidade, você terá de usar as leis da perspectiva. Nesse caso, lembre-se de que tanto os objetos quanto seus reflexos vão perdendo a nitidez à medida que se distanciam do observador.

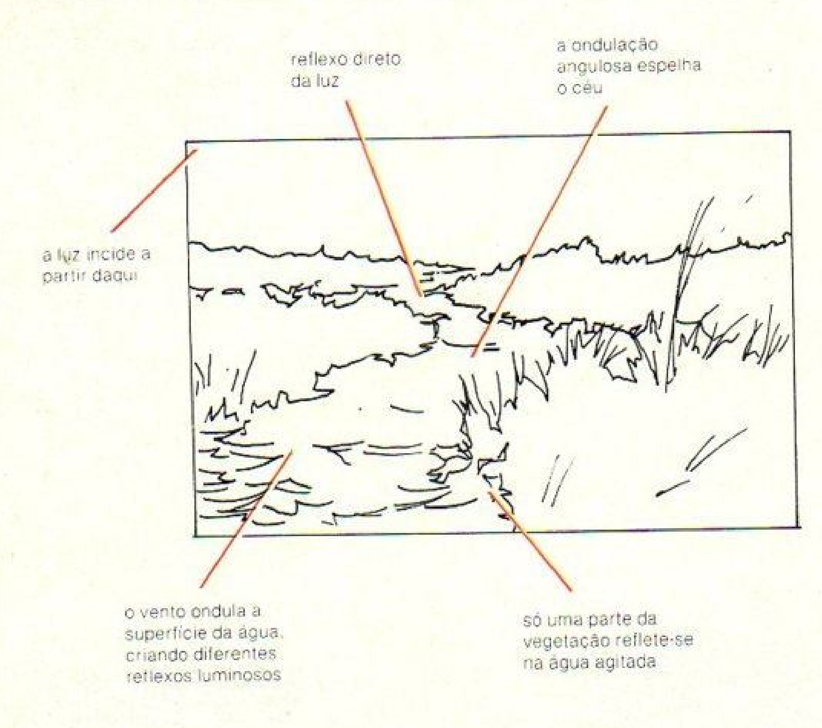


F. Este reflexo é mais claro porque o objeto está na sombra.
G. Este reflexo é mais escuro porque o objeto está ao sol.

H. Na água agitada, os reflexos, que eram diretos na água calma, interrompem-se e parecem mais compridos. O céu reflete-se nas depressões formadas pelas ondulações.

I. Os reflexos parecem maiores e mais espaçados quando estão perto do observador e menores e mais juntos quando afastados. Imediatamente abaixo do objeto refletido, tornam-se mais densos.

J. Reflexos de objetos negros, como estes barcos, são mais claros do que os objetos refletidos, devido à transparência e à cor da água.



REFLEXOS EM ÁGUA AGITADA
A pintura acima constitui um bom exemplo de reprodução de reflexos em água agitada. No primeiro plano, a superfície parece interrompida pelas ondulações, e apenas algumas áreas refletem a luz. Ao fundo, só os picos iluminados são visíveis, mesclando-se em uma única massa brilhante.

Na água agitada, os reflexos interrompem-se em múltiplas ondulações; para reproduzi-los, você terá necessariamente de aplicar as leis da perspectiva. Note que os reflexos parecem maiores e mais espaçados quando estão perto do observador, e menores e mais juntos quando vistos ao longe. Na base do objeto refletido, transformam-se em massa densa.

Da mesma forma, ao aproximar-se de água agitada, você pode ver o contraste entre as depressões escuras e os picos luminosos, criados pelas ondulações. Ao afastar-se, não enxerga as depressões e tem a impressão de que os picos se fundem numa só massa brilhante.

Luz e tom

O reflexo pode ser claro ou escuro, dependendo da posição do sol. Se este incide sobre a água e o objeto está na sombra, o reflexo é mais claro que o objeto; se, ao contrário, o sol incide sobre este, o reflexo é mais escuro.

As cores são ligeiramente mais escuras nos reflexos que nos objetos. Contudo, os reflexos de objetos negros costumam apresentar-se mais claros, pois são modificados pela transparência e pela cor da água.

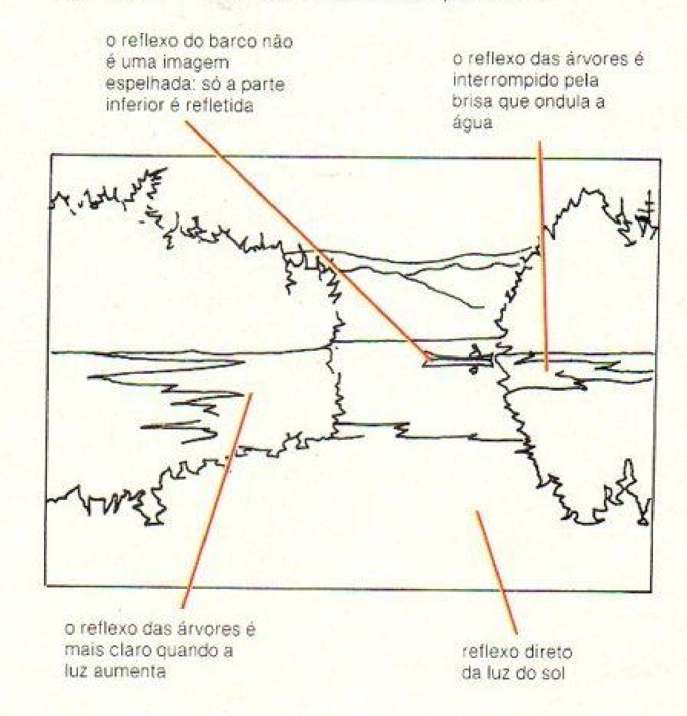
A água e a luz estão em constante movimento, o que altera sua aparência e também a de seus reflexos. Observe a água de diversos pontos, em diferentes horas do dia, para constatar a amplitude dessas variações.

O treino do olhar

Antes de tentar reproduzir reflexos, é preciso treinar bem os olhos, para selecionar os mais significativos. Ao pintar ou desenhar, trabalhe com rapidez e despreze os detalhes menos importantes, pois o que você vê está em constante mudança. Indique a direção geral dos principais reflexos. Em seguida, acrescente as massas tonais mais escuras e complete o trabalho com gradações mais claras.

À esquerda: *Estudo em aquarela, de Claude Croney, de um lago salgado.* ***Abaixo:*** Canoa azul, *de Allen Blagden, aquarela, 56 x 76 cm. Note que os reflexos diferem nas duas pinturas, conforme a intensidade da luz e o movimento da água.*

REFLEXOS EM ÁGUA CALMA
Quando a água está calma, os reflexos são diretos, como imagens em espelho. Quanto mais longe do observador estão os reflexos — e os objetos que os produzem —, menos nitidamente aparecem.



Cortesia de Kennedy Galleries, Nova Iorque.

Simplificação

☆ **UM ESBOÇO FÉRTIL**
Um único esboço pode dar origem a várias obras. Na verdade, a maioria dos artistas não esgota o material de um esboço num só quadro, mas retoma-o muitas vezes ao longo de anos, sempre encontrando nele assunto para um novo trabalho.

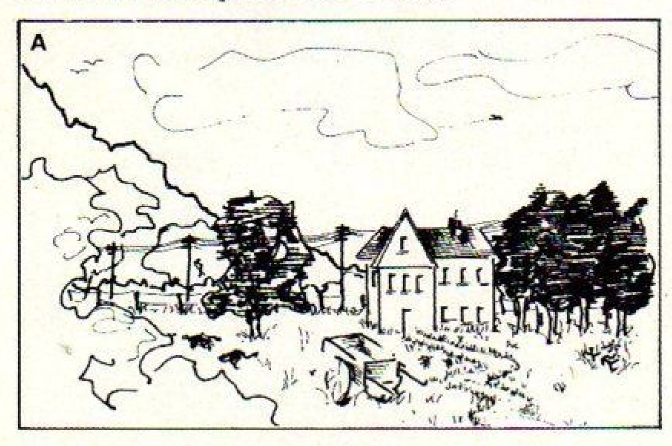
Ao pintar um motivo, você pode perfeitamente reproduzir todos os elementos que o compõem. É mais aconselhável, porém, selecionar alguns deles e simplificar tudo.

A simplificação também é útil para criar situações diferentes. Pode, por exemplo, dramatizar uma cena, como no quadro da página 34, sugerir um estado de espírito ou criar uma atmosfera. Experimente fazer dois desenhos coloridos de uma praia no inverno. Coloque no primeiro várias pessoas passeando à beira-mar; no segundo, ponha um homem sozinho. Você verá que, embora tenham as mesmas cores, os desenhos expressam estados de espírito opostos: o primeiro é alegre e descontraído; o segundo sugere solidão.

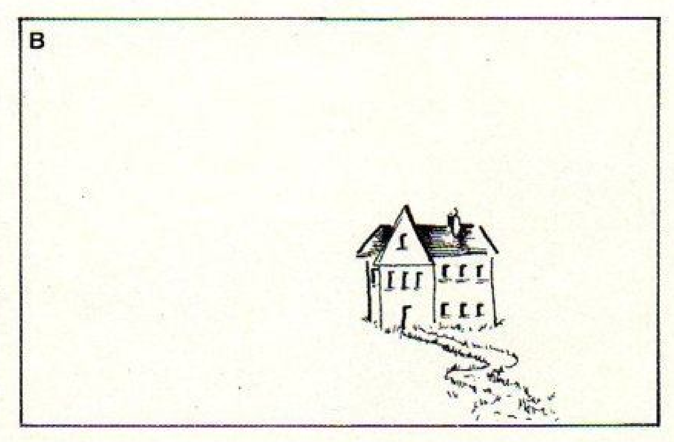
A simplificação atua decisivamente na composição de uma obra. Observe a série de esboços abaixo: o último deles apresenta uma organização mais aprimorada em relação ao primeiro. Muitos detalhes supérfluos foram eliminados para valorizar o essencial. É o caso da carroça, por exemplo: ela interrompia a linha do caminho, que é um elemento importante da composição, pois conduz os olhos do observador para a casa, principal foco de interesse do quadro.

A simplificação pode ainda ajudar muito a esclarecer ou enfatizar a mensagem de uma obra. Imagine uma cena com duas pessoas nadando lado a lado; se você incluir qualquer outro elemento, como um barco a distância, confundirá o observador e desviará sua atenção do tema central.

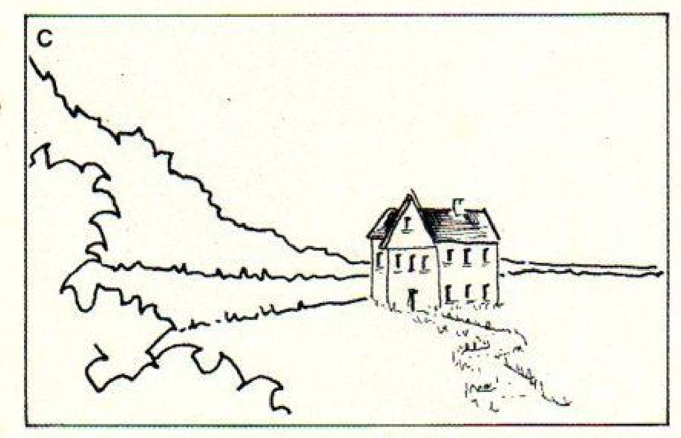
SIMPLIFICAÇÃO DO TEMA



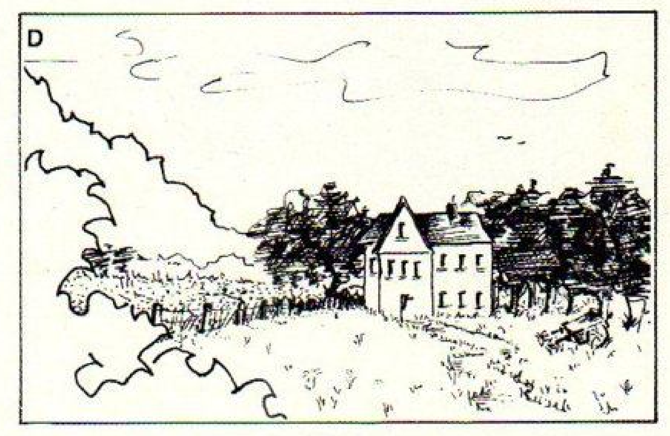
A. Detalhes demasiados podem compor um fiel retrato da realidade, mas prejudicam o quadro.



B. Escolhido o tema, defina o principal foco de interesse e faça um rápido esboço.



C. Situe o foco de interesse no contexto, selecionando os elementos que o complementam.



D. Trabalhe os detalhes, sempre tendo em vista a valorização do tema central.



CENA SIMPLIFICADA

O esboço acima, de Ferdinand Petrie, mostra como a simplificação pode melhorar uma cena. A fotografia que lhe serviu de base é extremamente confusa: os olhos do observador vagueiam a esmo, sem saber o que focalizar. Petrie excluiu as pessoas e várias árvores e ampliou o céu e o jardim, criando uma cena harmoniosa.

WW Norton and Company Inc., Nova Iorque.

Abaixo: Pôr-do-sol na cidade, *de Steve Raffo, 60,9 x 76,2 cm, óleo sobre tela. O menino ao centro e as três janelas estreitas constituem o foco de interesse, ao qual se subordina o resto, sutilmente simplificado.*

Como simplificar

Uma das maneiras de simplificar um trabalho é delimitar o assunto. Quer você se baseie em fotografias ou em esboços, quer pinte paisagem, natureza-morta ou figura humana, defina o principal foco de interesse antes de começar o trabalho. Só depois disso é que poderá eliminar o supérfluo.

O uso cuidadoso da cor constitui outra maneira de obter simplificação. Restrinja sua paleta a poucas cores ou lance mão de grandes áreas. E não tente colocar na tela todas as cores que vê à sua frente, mas procure relacionar algumas delas entre si.

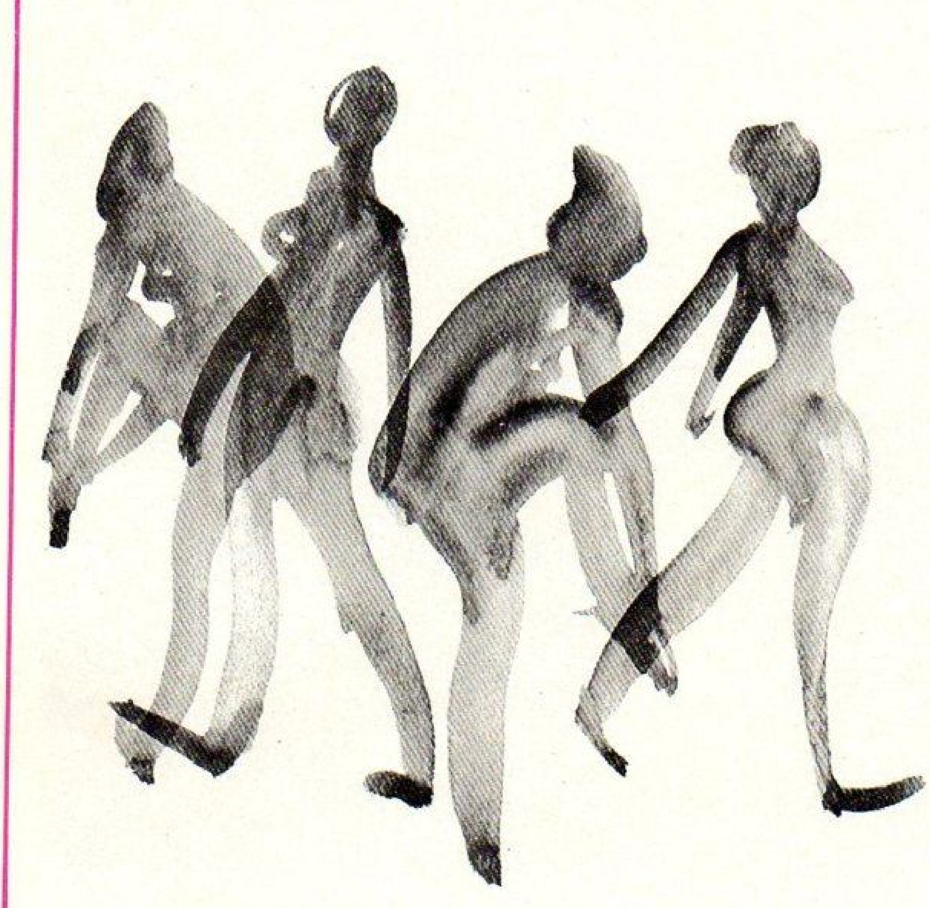
Você também pode chegar à simplificação trabalhando as sombras. Observe como, em *Pôr-do-sol na cidade* (na página anterior, embaixo), Steve Raffo introduziu sombras para escurecer a fachada do bloco da esquerda e o grupo de crianças.

Outro recurso que você pode adotar é o de manipular o espaço. Numa paisagem, por exemplo, amplie a área do céu, excluindo algumas árvores.



No alto: *Nesta pintura a óleo, o artista Paul Strisik usou grandes áreas coloridas, sem detalhes, simplificando a fotografia acima. Ao invés de selecionar várias cores para as árvores, pintou-as todas de marrom; simplificou o céu e eliminou detalhes como os carros e o poste. Assim, deu ao quadro uma composição mais coerente e um centro de interesse imediato.*

A sensação de movimento



O MOVIMENTO DE UM GESTO
Esta aquarela de Charles Reid mostra como se pode captar o movimento de um gesto usando apenas uma ou duas pinceladas. Note que o artista desprezou todos os detalhes e não se preocupou em reproduzir com exatidão a realidade.

Se você está interessado em retratar figuras humanas em movimento, faça este exercício: aplique somente um ou dois traços para cada figura, sem tirar o pincel do papel, mas variando a pressão para obter volume.

A aquarela não é o único meio adequado para esse exercício — nanquim, pastel, carvão e lápis macio também são excelentes. De modo geral, materiais brandos como estes são mais indicados para trabalhos com movimento.

Muitos artistas, mesmo os mais experientes, encontram dificuldades para retratar figuras em ação, e não raro ficam frustrados ao tentar transmitir a sensação de movimento por meio de linhas fixas.

Realmente, esse é um dos maiores desafios com que deparam os artistas plásticos; mas há várias técnicas, bastante simples, que podem ajudálo nesse trabalho. Primeiramente, é necessário que você treine bem os olhos para que atuem como uma câmara cinematográfica, captando todas as etapas do movimento. Depois, é preciso exercitar as mãos, para torná-las capazes de imprimir a sensação de movimento. Com a prática, conseguirá retratar qualquer coisa móvel, independentemente da velocidade com que se desloca, e não terá de ficar preso a modelos.

Analise toda a ação

Antes de tentar desenhar um motivo dinâmico, passe algum tempo observando-o. Concentre-se na ação inteira, sem ficar preso aos detalhes. Se se tratar de pessoas, por exemplo, atente para a curvatura da coluna ou para a posição dos braços e pernas, desprezando os músculos individuais ou os traços fisionômicos. Procure o ritmo global, e não se perca em minúcias que não contribuem para alcançar seu objetivo.

Tente compreender como o movimento se realiza, ou seja, como o equilíbrio muda durante a ação. Caso tenha resolvido retratar uma figura humana, procure imitar seu movimento, para perceber cada uma das etapas. Observe bem e faça muitos esboços rápidos, sem a preocupação de acertar: eles vão se aprimorando à medida que são elaborados.

Escolha o "extremo"

No começo, talvez você ache difícil captar o movimento da maneira que descrevemos; se isso acontecer, experimente lançar mão de uma técnica mais simples.

Ao observar o tema, notará que certas fases do movimento são mais interessantes do que outras. Procure

FASES DE UM MOVIMENTO
Qualquer movimento — de pessoa, animal, objeto — é visto em três fases distintas:
1. Quando o modelo se prepara para iniciar o movimento.
2. O movimento propriamente dito.
3. A finalização, ou seja, o instante em que o movimento termina.

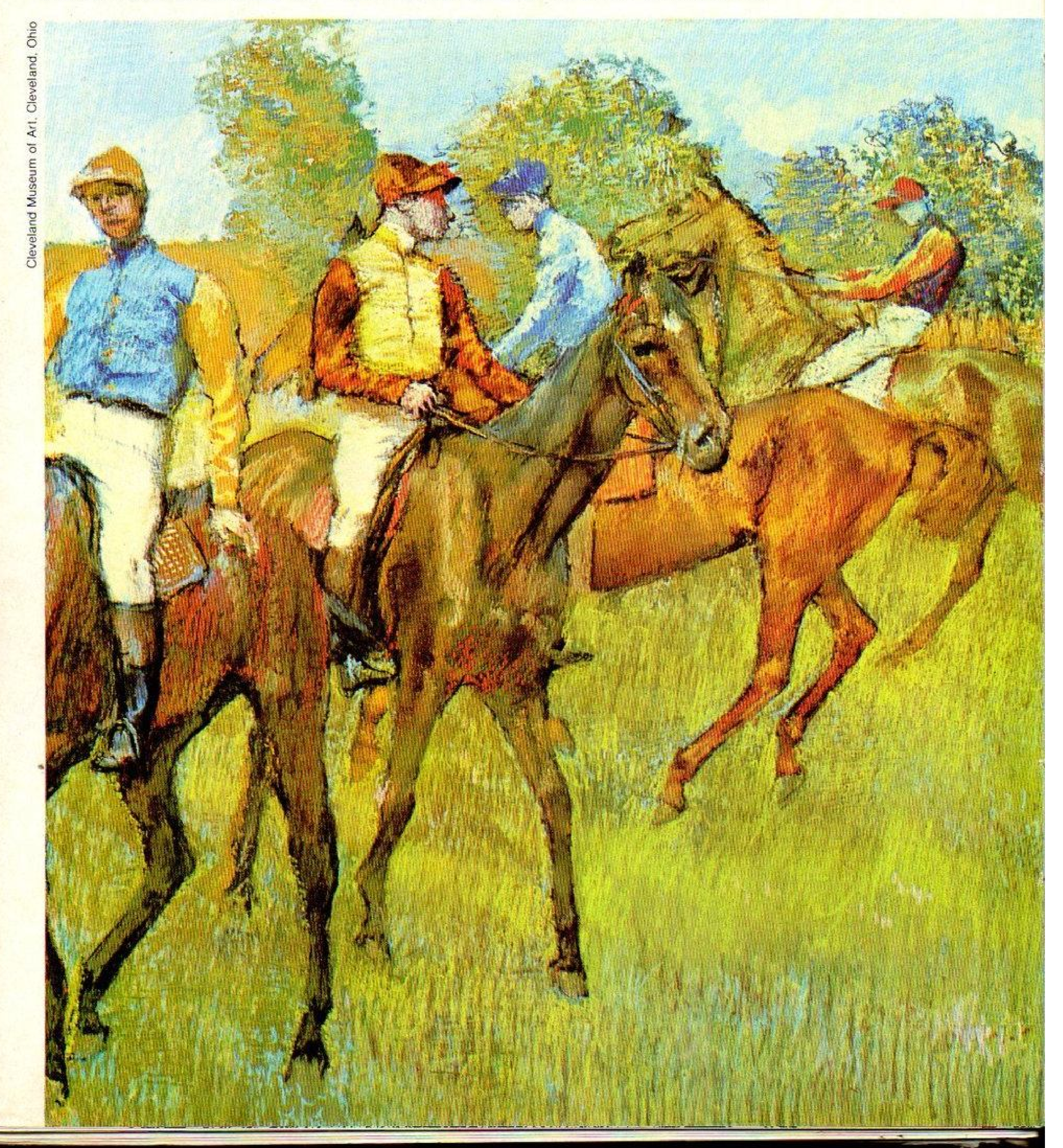
Abaixo: Se você acha que falta movimento em seus desenhos, use linhas amplas e curvas, que seguem a direção dos gestos. Veja como elas animam estes esboços de James Gurney.



Abaixo: Corrida de cavalos, *de Edgar Degas, pastel, 60 x 64 cm. Nesta obra, o pintor francês mostra como a composição pode acentuar o movimento de uma cena; o cavalo incompleto, à esquerda, dá a impressão de que os animais estão mudando constantemente de posição.*

esses "extremos" — como os chamam os desenhistas de animação: eles traduzem melhor o movimento em desenhos e pinturas. Muitas vezes a obtenção de um bom resultado depende da escolha do instante que você decide retratar.

Uma vez escolhido esse momento, registre-o na memória, usando o recurso que lhe parecer mais eficaz. Experimente, por exemplo, fechar os olhos quando o modelo se aproxima do "extremo" selecionado e concentre-se nessa última posição. Repita o exercício várias vezes, sem desenhar nada. Com os olhos ainda fechados, reforce a imagem revendo mentalmente alguns detalhes expressivos, como a posição dos pés ou a postura do corpo. Dessa forma, a imagem ficará mais clara e você poderá obter bons resultados.

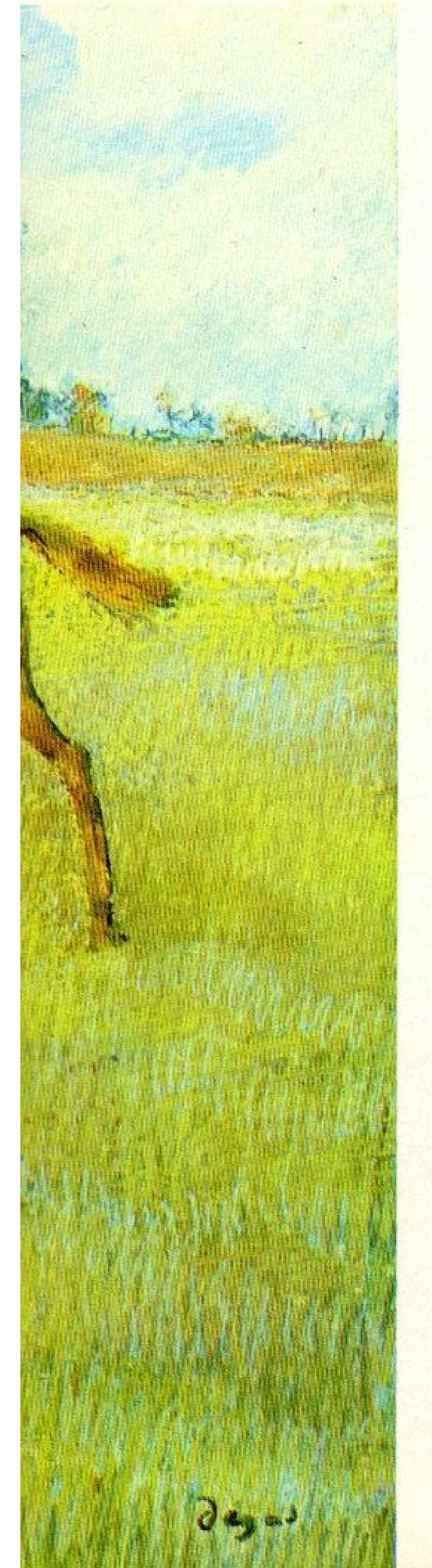


Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio

Faça esboços

Agora que você está pronto para desenhar, terá de correr contra o tempo. Coloque no papel as principais ações o mais rápido possível e com poucas linhas. Não se preocupe com detalhes. Trabalhe de maneira solta e relaxada, movendo o braço com leveza e agilidade. Não tente reproduzir fielmente a realidade, nem desanime se os esboços parecerem estranhos ou mesmo grotescos. Contudo, se, em dado momento, achar que está se afastando muito do motivo, pare e observe-o novamente. Se isso não for possível, esforce-se para lembrar o "extremo" que tinha em mente registrar. A prática o ensinará a memorizar a pose de tal modo que não precisará mais lançar mão desses recursos.

Faça sempre muitos esboços e procure trabalhar cada vez com maior rapidez, mas evitando ficar tenso. O treino constante com certeza acabará levando-o a coordenar perfeitamente a atuação dos olhos com o movimento das mãos.



Abaixo: Os estudos de cavalo, feitos com tinta e lápis por Robert Frankenberg, demonstram como o peso se distribui de modo desigual quando os animais estão em movimento.

Motivos amplos

A técnica que acabamos de descrever é ideal para desenhar o movimento de um gesto, ou de uma figura individual. Pode, contudo, revelar-se insuficiente se você pretende trabalhar com motivos mais amplos, como uma cena de multidão ou uma marinha, por exemplo. Nesses casos, obterá melhores resultados lançando mão de cor, traços e ritmo.

Lembre-se, no entanto, de que o ponto de partida é sempre o mesmo, não importa a extensão do motivo escolhido: antes de iniciar o trabalho, observe o tema, tente compreender o processo do movimento, procurando sempre aquilo que é essencial.

Escolha das cores

Ao escolher sua paleta, tenha em mente que, em geral, as cores quentes, como o vermelho e o laranja, dão um toque mais vivo que as cores frias, como o azul e o cinza.

Não se limite, porém, a essas tonalidades quentes. A maneira como você combina as cores também pode contribuir para dar a impressão de movimento. Considere, por exemplo, o impacto criado quando duas cores complementares, como roxo e amarelo, são colocadas lado a lado. E compare esse efeito inquietante com a sensação de calma evocada pela proximidade de duas cores de tons semelhantes, como malva e cinza.

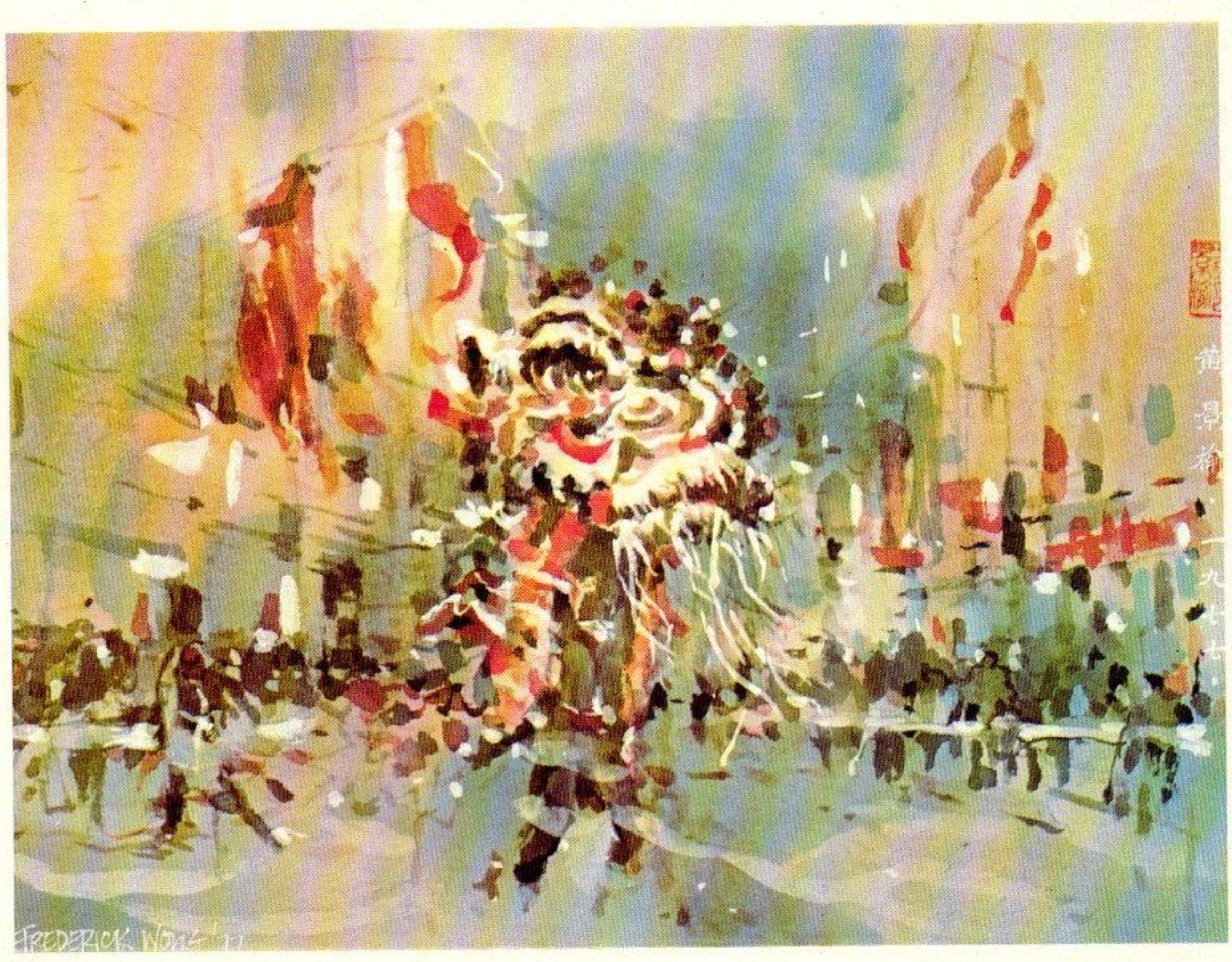
A aplicação da cor

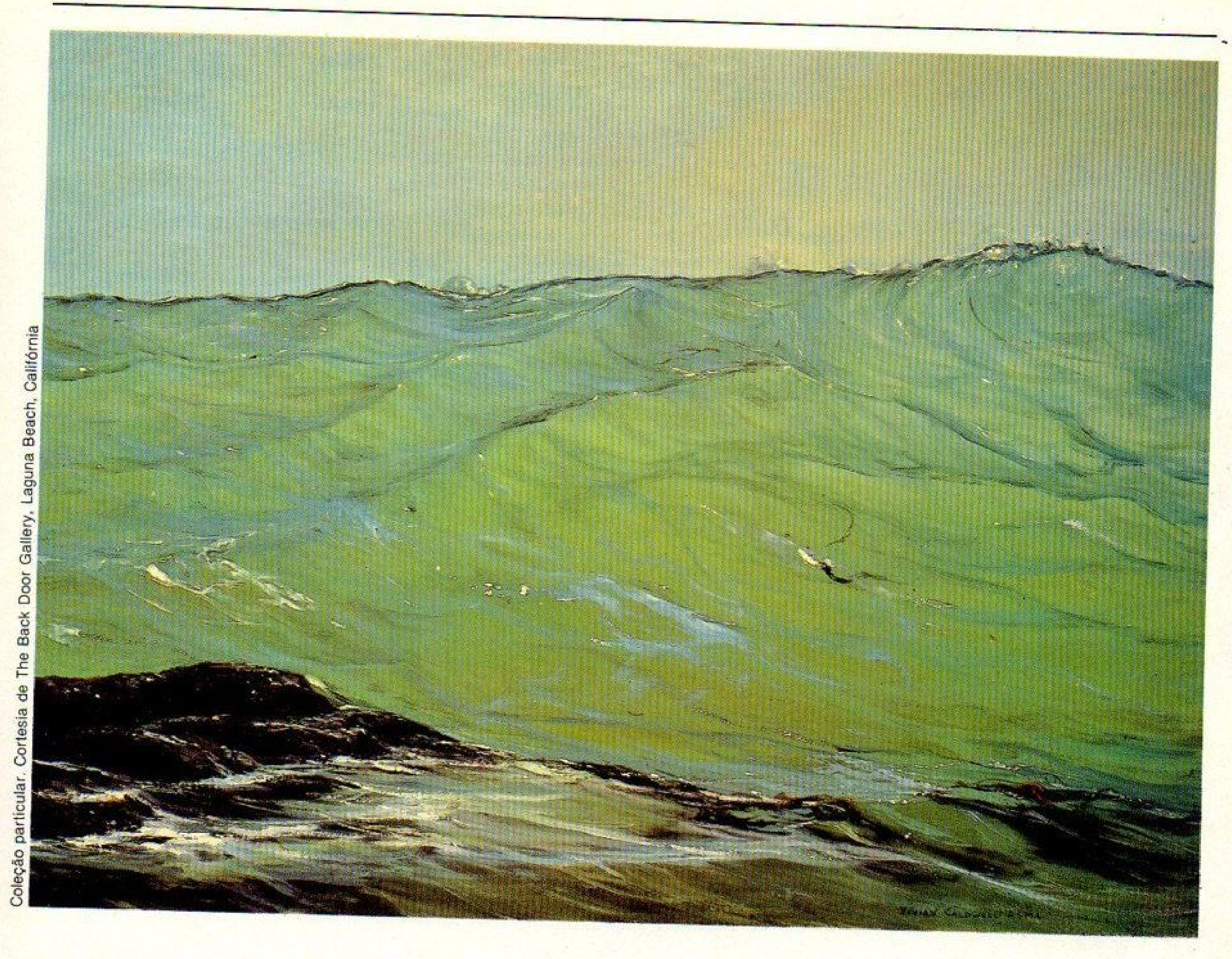
Algumas maneiras de aplicação da cor igualmente concorrem para transmitir a sensação de movimento. Examine a aquarela abaixo, elaborada por Frederick Wong em estilo oriental. Exceto os prédios, parece que, nela, tudo se move: a imensa cabeça de leão, as bandeiras e flâmulas, os participantes do desfile, a multidão.

Para obter esse efeito, o artista aplicou em sua aquarela pequenas

Abaixo: Dança do leão, *de Frederick Wong, aquarela, 29 x 38 cm. As manchas coloridas criam a atmosfera de animação característica de um desfile festivo.*

Coleção do artista





Coleção particular. Cortesia de The Back Door Gallery, Laguna Beach, Califórnia

Acima: Suavemente, *de Vivian Caldwell, óleo sobre tela, 91 x 122 cm. O ritmo forte da composição sugere o constante movimento das ondas.*

manchas de vermelho e branco. Essas marcas inesperadas impedem que os olhos do observador se fixem num único ponto, obrigando-os a acompanhar a movimentação dos vários elementos que integram a cena.

Marcas e linhas

Certas marcas conferem movimento a um motivo. Linhas amplas e curvas são particularmente indicadas para reproduzir um movimento flutuante, como, por exemplo, o de um cavalo galopando. Linhas curtas e quebradas, por seu turno, ajudam muito a transmitir a impressão de movimento cadenciado, como o de um dançarino espanhol.

Ao desenhar um motivo em movimento, use tantos traços quantos julgar necessários, mas deixe-os sempre fluidos. Apenas um traço para uma perna a fará parecer estática, enquanto uma série de linhas dará a impressão de mudança de posição.

A livre aplicação de aguadas, no estilo das aquarelas orientais, é outra técnica útil, pois cria um efeito borrado, que o observador imediatamente associa com movimento.

Ritmo

Alguns artistas utilizam o sentido de ritmo para criar a impressão de movimento. No quadro acima, da autoria de Vivian Caldwell, a seqüência de ondas, com suas cristas luminosas, forma um padrão repetitivo — um ritmo —, que flui diagonalmente pela tela, desde o alto, à esquerda, até o canto inferior direito. Por sua vez, o ritmo é enfatizado pelo contraste entre o movimento do mar e a quietude do céu, ao fundo.

Compare esta pintura a óleo com a aquarela em estilo oriental da página anterior. A composição da aquarela não tem um ritmo tão marcado, e a impressão de movimento é dada pelo uso apropriado da cor.

Enquadramento criativo

COMO ENQUADRAR
Corte dois pedaços de papelão em forma de L e segure-os, como se fossem uma moldura, diante do motivo que pretende pintar ou desenhar. Vá ajustando-os até encontrar o enquadramento mais adequado.

Conforme as dimensões do trabalho, talvez você ache mais simples formar a moldura apenas com as mãos, estendendo os polegares e os indicadores.

O processo da moldura é mais indicado para motivos estáticos, como paisagens e naturezas-mortas, onde é mais fácil escolher as partes a eliminar ou a acrescentar.

Muitas vezes, ao observar uma obra, você se detém no motivo central e despreza os elementos que o rodeiam. Em outras ocasiões, seus olhos passeiam a esmo pelo trabalho, sem saber o que focalizar. Um bom enquadramento resolveria os dois tipos de problema: no primeiro caso, destacaria os elementos adjacentes, valorizando a composição, sem, contudo, "sufocar" o motivo central; na segunda situação, trabalharia esses componentes de maneira a acentuar o foco do interesse, mas fazendo-os dignos de atenção por si mesmos.

O enquadramento, ou corte, desempenha, portanto, papel fundamental na composição de uma obra. O ideal é utilizá-lo ao planejar um trabalho; pode-se, porém, adotá-lo para aprimorar outro, já pronto.

A composição aprimorada

Para entender como é possível aperfeiçoar a composição de um quadro por meio do enquadramento, compare as duas versões da paisagem abaixo. Na ilustração superior, você sente que o potencial do motivo não foi devidamente desenvolvido. O terreno muito extenso enfraquece a construção e acaba diluindo o conjunto.

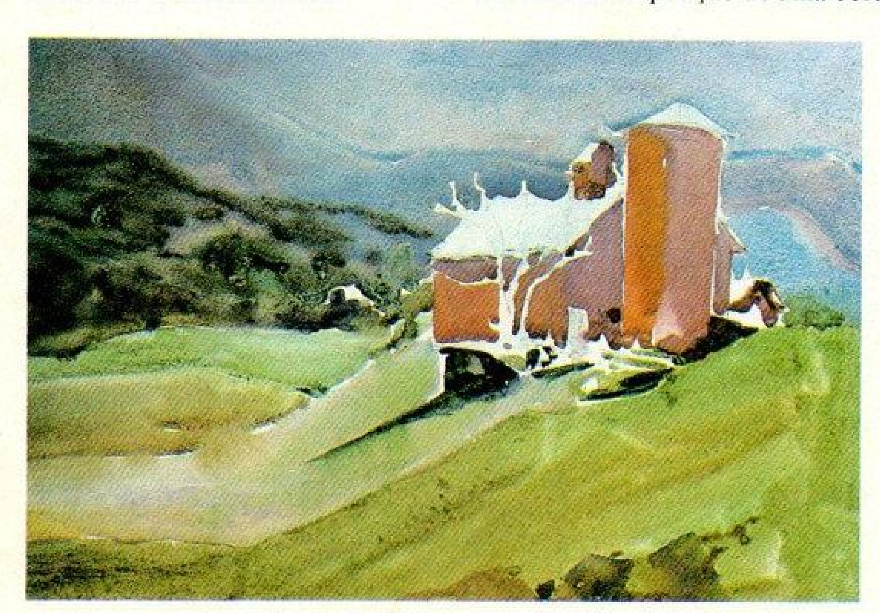
Pouco depois desse trabalho, o artista David Millard pintou novamente a mesma paisagem. Surpreendido por forte pancada de chuva, correu a abrigar-se na construção que acabara de pintar. Enquanto se dirigia para lá, percebeu que, se eliminasse uma parte da paisagem, obteria uma composição muito melhor. E foi efetivamente o que aconteceu. Observe como, na segunda obra, a forte inclinação da colina contrasta com as poderosas linhas verticais da construção e da árvore.

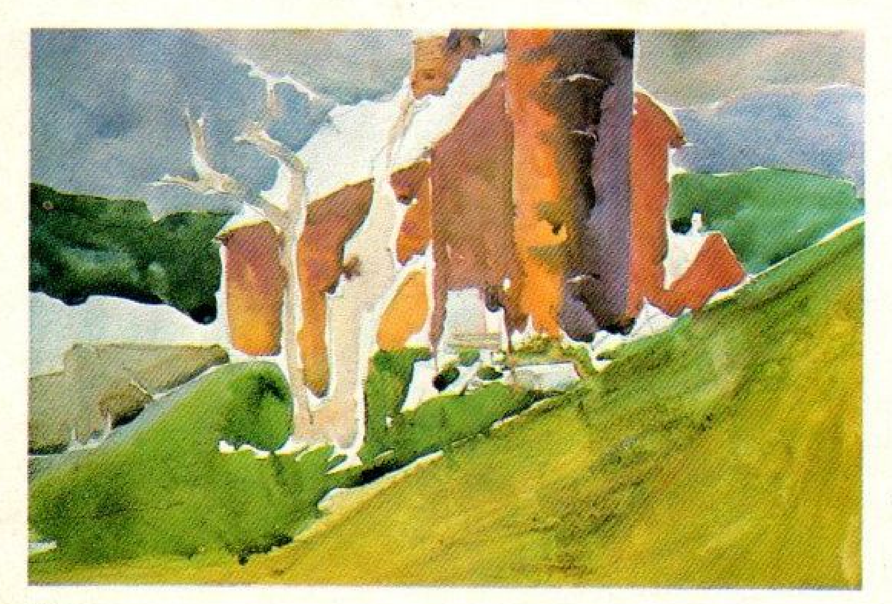
Sempre que contemplar uma cena, lembre-se de que seus olhos a "cortam" naturalmente. Não se deixe levar por essa primeira seleção: olhe com maior atenção para realizar outros cortes recomendáveis.

Para envolver o espectador

Por meio do enquadramento, você poderá fazer o observador envolver-se com a obra a ponto de sentir-se como *parte integrante dela.*

Observe a aquarela da página seguinte: você não tem a sensação de que está ao lado do cavalete? Isso acontece porque a artista Sondra Freckelton cortou a parte inferior do motivo, apresentando-o como você o veria se estivesse junto ao quadro.

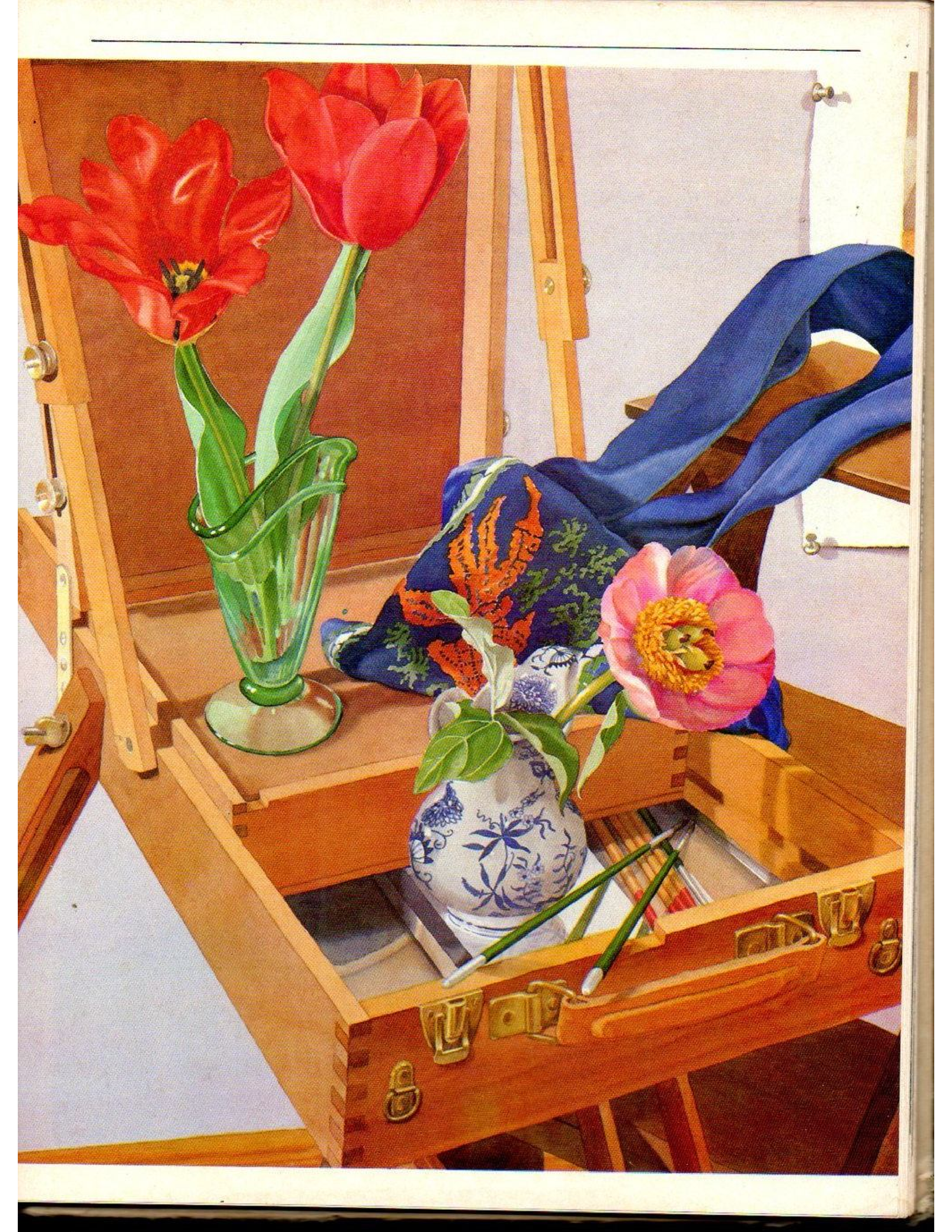




***À esquerda:** O artista David Millard transformou a cena da primeira aquarela, cortando parte do terreno e da construção.*

À direita: Pintura de cavalete, *de Sondra Freckelton, aquarela, 79 x 69 cm. A autora fez os cortes bem junto ao motivo, para dar ao observador a sensação de que está ao lado do cavalete. Um corte mais amplo faria a distância parecer maior.*

Cortesia de Brooke Alexander, Inc., Nova Iorque. Foto: Nancy Lloyd



Abaixo: Bicicleta II, *de Alan Dworkowitz, grafite sobre papel, 46 x 51 cm. Não há regras rígidas com relação ao corte; você pode fazê-lo onde melhor lhe convier para fortalecer o motivo, ressaltar um detalhe ou mesmo criar uma abstração.*

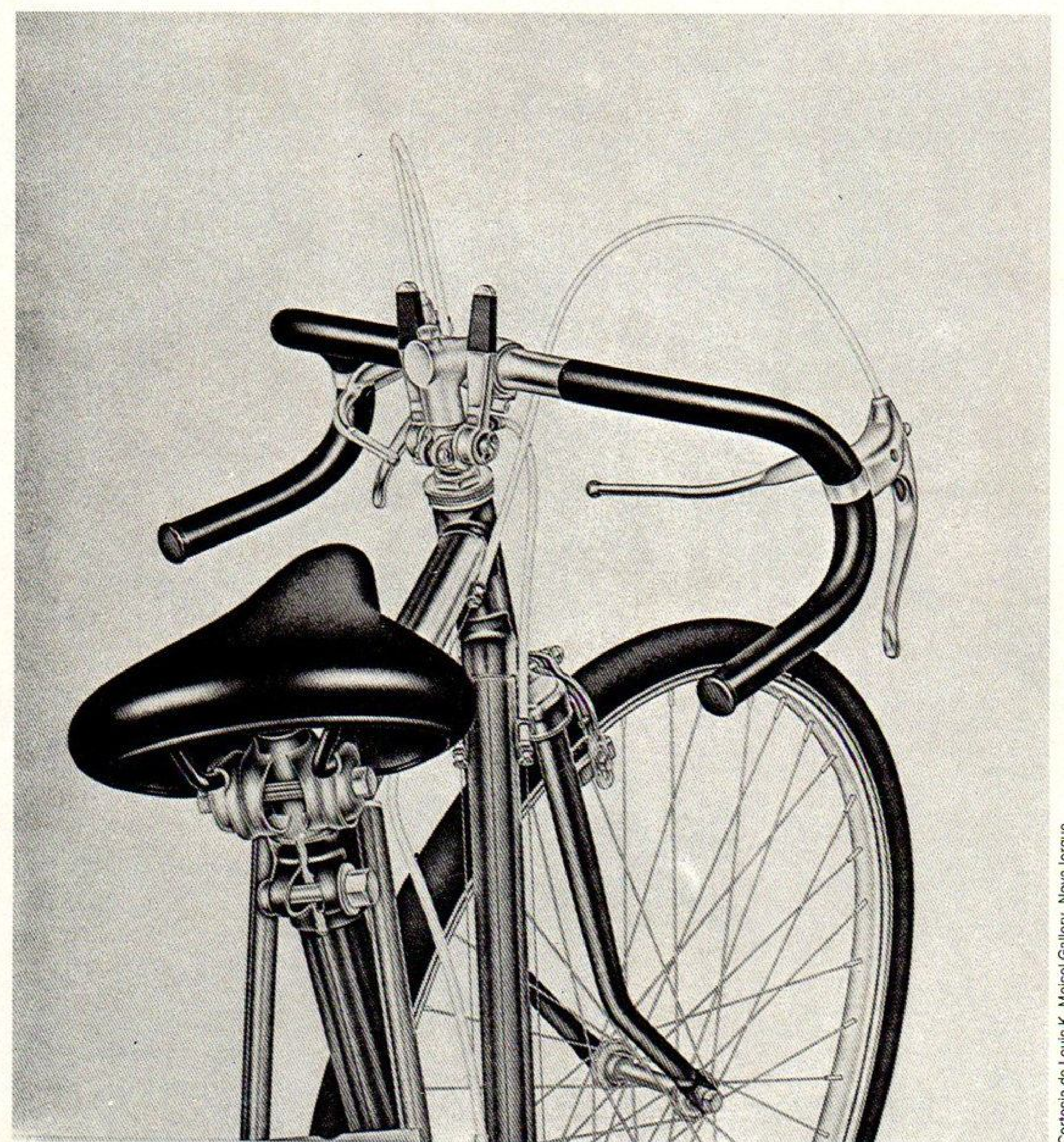
Em busca do abstrato

Muitas vezes, para pintar um motivo abstrato, um bom ponto de partida é focalizar um objeto real e ir progressivamente cortando-o. Quanto mais você o cortar, mais abstrato ele ficará.

Isso ocorre porque o cérebro humano geralmente só reconhece os objetos quando estão situados em determinado contexto.

Se os indícios ambientais são eliminados, o cérebro passa então a identificar o objeto como uma série de formas abstratas.

Ao cortar a bicicleta da ilustração abaixo, o artista deixou elementos que ainda nos permitem reconhecê-la. Entretanto, num bom exemplo da seletividade da visão, leva-nos a apreciar formas que normalmente nem notaríamos, como, neste caso, a curva do guidão ou a forma arredondada do selim.



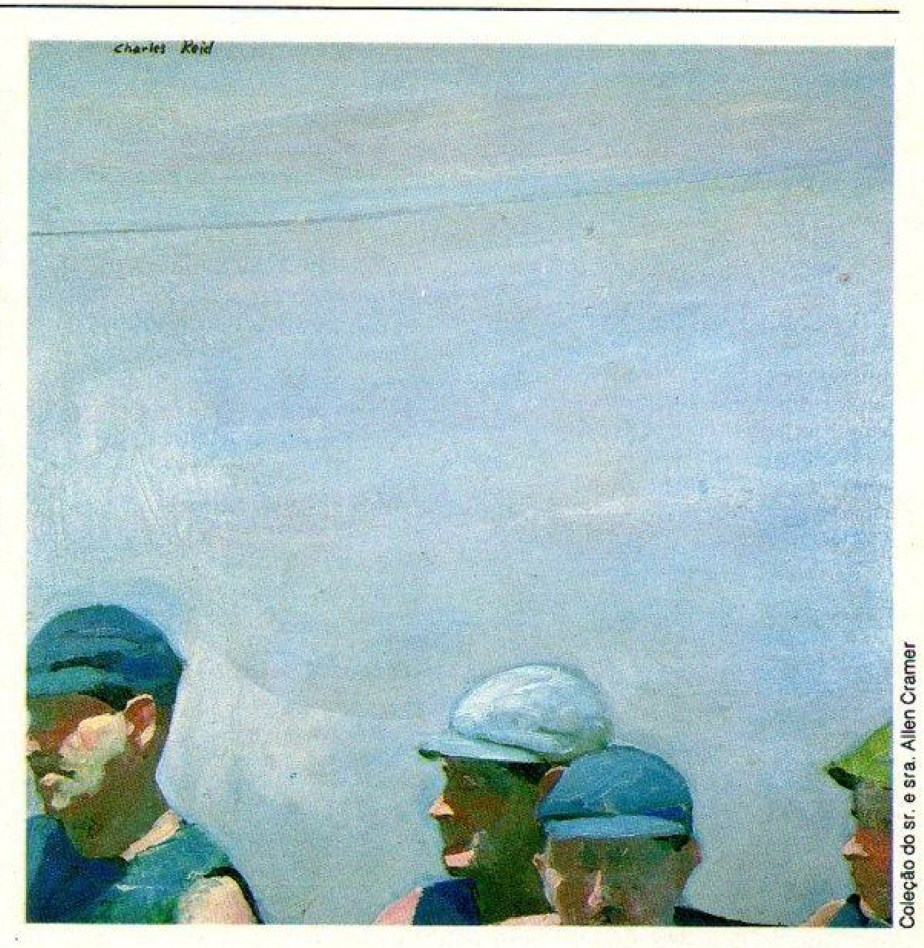
Cortesia de Louis K. Meisel Gallery, Nova Iorque

Enfatize o motivo

Antes de começar a desenhar ou pintar, convém definir o motivo e decidir a maneira como irá enfatizá-lo. Para obter essa ênfase, você pode, por exemplo, reduzir os limites, excluindo os elementos adjacentes, de modo que apenas o motivo seja visto. Isso pode parecer uma solução óbvia, mas alguns principiantes tendem a achar que o motivo deve sempre aparecer junto com o ambiente.

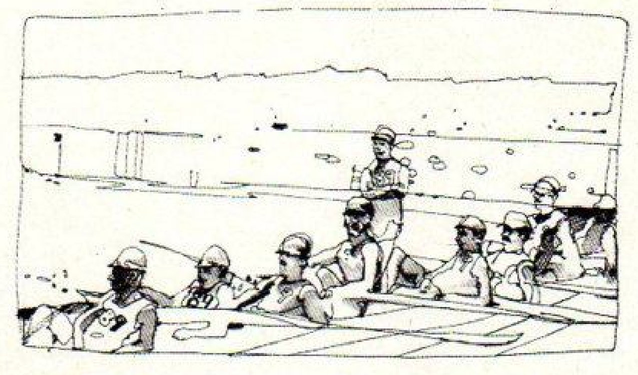
Jon Wells, autor do desenho abaixo, estava claramente fascinado pelas mãos do modelo. Poderia ter incluído outras partes, mas deixou que as mãos sozinhas dissessem ao observador o que um retrato convencional diria, com menor impacto.

Abaixo: Como o nosso campo de visão natural se assemelha a um retângulo horizontal, a maioria dos principiantes tende a elaborar suas obras nesse formato. O desenho a lápis de Jon Wells demonstra que a disposição vertical é mais adequada para compor determinados motivos.



Coleção do sr. e sra. Allen Cramer





No alto: Tripulação de calouros, Yale, 1885, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 61 x 64 cm.*
Acima: *Esboço de Charles Reid a partir de uma fotografia. Cortando esta cena de maneira drástica, o artista produziu uma pintura inquietante, tão parca de informação que o observador se detém mais tempo para analisá-la, tentando descobrir do que se trata.*

☆ **REAPROVEITAMENTO**
Se você abandonou um trabalho porque o considerou um fracasso, retome-o e pense mais uma vez antes de jogá-lo fora.
Ele pode ser reabilitado por meio de um bom enquadramento. Use o método da moldura para selecionar a melhor parte.

Atmosferas diversas

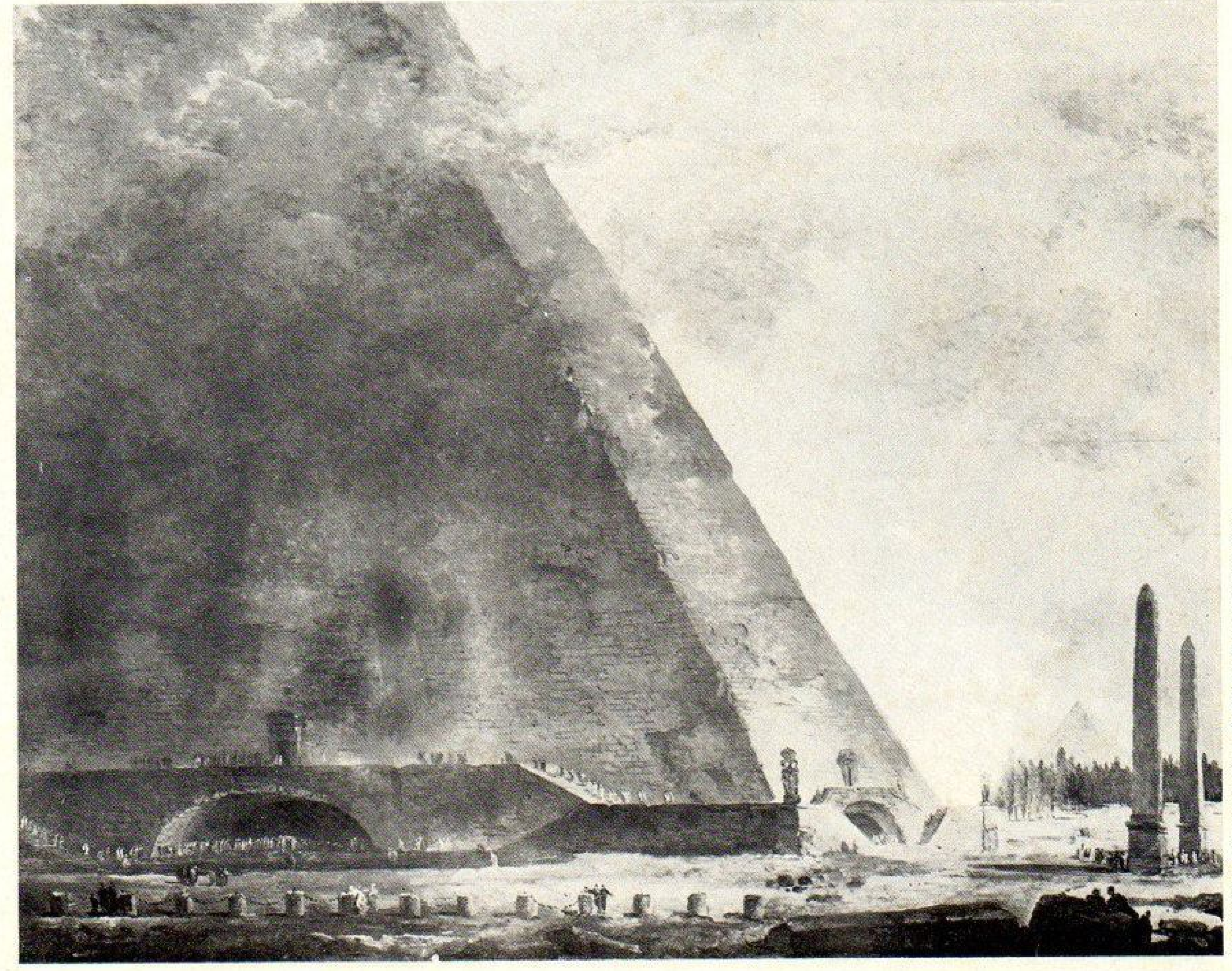
Você pode, também, manipular os limites de sua pintura, para criar atmosferas diversas. Procure uma fotografia interessante e coloque sobre ela dois pedaços de papelão em forma de L, à guisa de moldura. Ajuste as duas partes, para tornar a moldura mais larga ou mais estreita, mais alta ou mais baixa, e veja como a atmosfera se transforma.

O autor da cena abaixo queria transmitir ao observador a sensação de mau presságio, supostamente experimentada pelas pessoas que aparecem junto à grande pirâmide. Ele conseguiu o efeito desejado cortando a pirâmide: assim, o topo do monumento ficou fora de visão, o que reforça a impressão descomunal.

Diferentes situações

Um corte criativo não apenas sugere atmosferas diversas, mas também permite criar diferentes situações. A maneira como o artista Winslow Homer cortou um de seus quadros (na página seguinte) demonstra bem este ponto. No primeiro trabalho, ele estabeleceu uma ligação entre a mulher, a criança e o barco. No segundo, elaborado dez anos depois, Homer cortou a cena, focalizando mais de perto as figuras humanas, e substituiu o barco por pedras. Assim, criou uma situação diversa, que acentua o impacto dramático da cena.

Abaixo: Pirâmides, *de Hubert Robert, óleo sobre painel, 60,9 x 72,4 cm. O artista cortou o topo da pirâmide, para criar a impressão de altura imensa.*



Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts

Foto: The Winslow Homer Collection, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine



Acima: O fim do vendaval, *de Winslow Homer, óleo sobre tela.*
Abaixo: O vendaval, *óleo sobre tela, 76,8 x 122,9 cm. Dez anos depois de elaborar a primeira versão (acima), Homer pintou sobre a mesma tela para criar esta obra. O corte nos quatro lados, focalizando as figuras humanas mais de perto, e a substituição do barco por pedras tornaram a cena muito mais dramática.*

Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts

Figuras em pé

Parece muito fácil desenhar uma pessoa em pé: as diferentes partes do corpo estão da maneira como você esperava, quase sem escorço, e não há dificuldade em calcular as proporções. (Geralmente, considera-se a altura do corpo como equivalente a oito cabeças.) Existem, no entanto, algumas regras fundamentais que você precisa seguir à risca para que sua figura realmente fique em pé. Antes de mais nada, observe bastante seu modelo e tente entender a pose. Em segundo lugar, verifique como o peso se distribui, tendo em mente que uma pessoa fica em pé de três maneiras básicas:

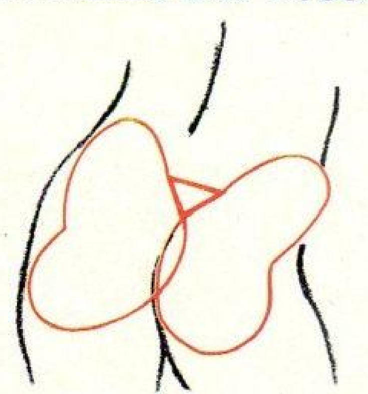
a) Com o peso sobre uma perna, usando a outra para estabelecer o equilíbrio;

b) Com o peso distribuído uniformemente sobre as duas pernas;

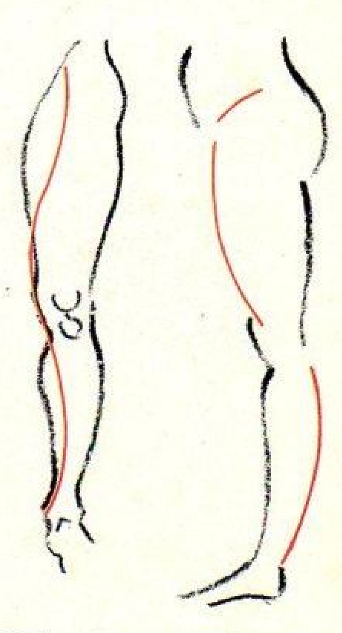
c) Com todo o peso sobre uma perna, tendo a outra levantada.

***À direita:** Neste esboço, da autoria de Joseph Sheppard, o peso do modelo está distribuído entre a perna esquerda e o braço direito. Note como o ângulo dos ombros se inclina em direção oposta ao dos quadris, equilibrando o corpo.*

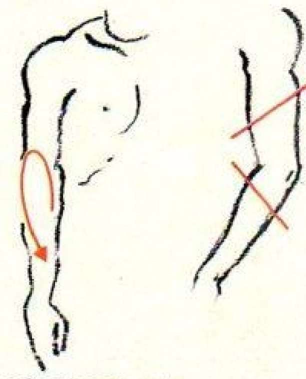
DETALHES DOS MÚSCULOS



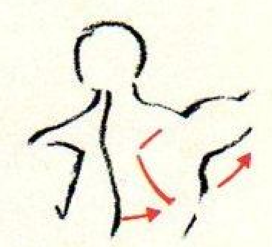
Os músculos e a gordura das nádegas criam uma forma semelhante a uma borboleta.



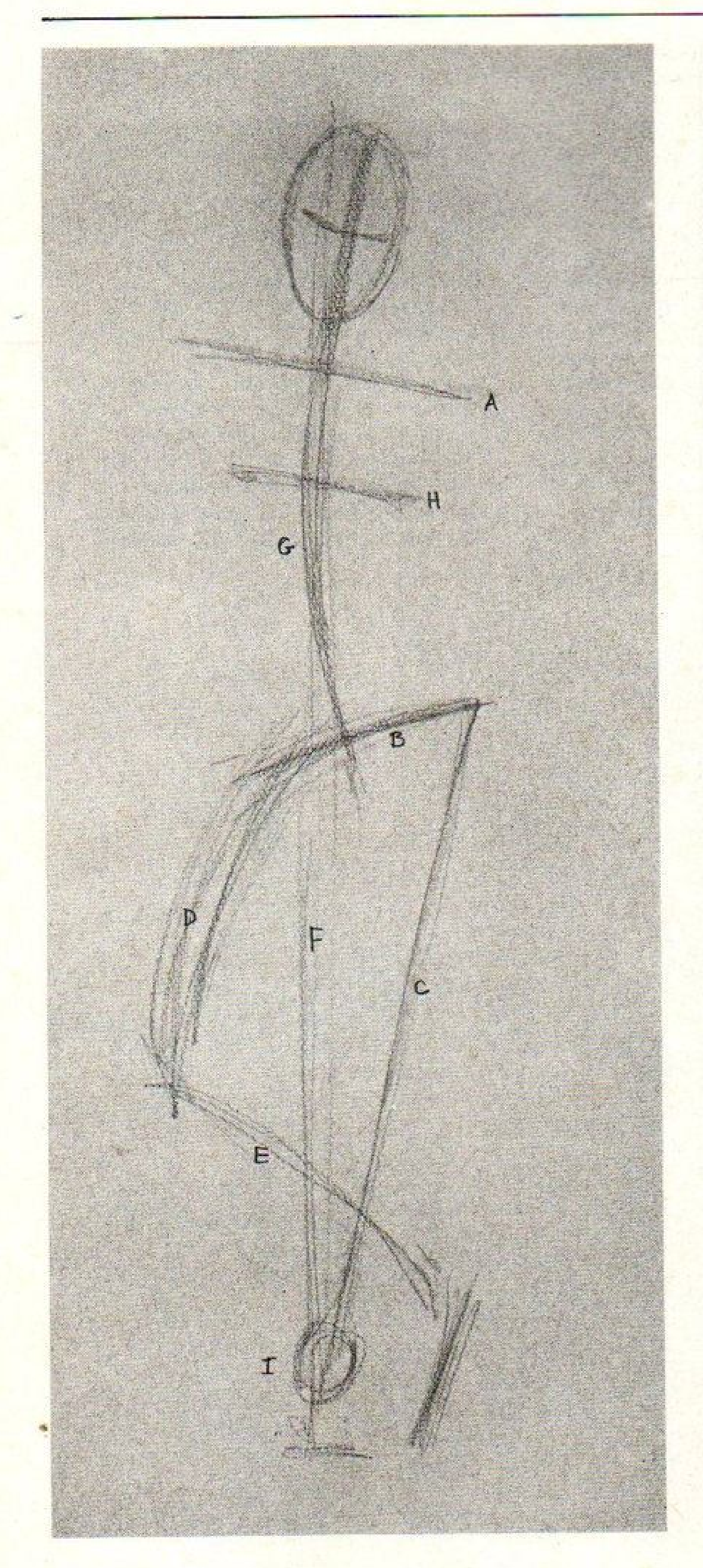
De frente, a perna apresenta uma sombra de contorno sinuoso; de perfil, forma uma curva graciosa.

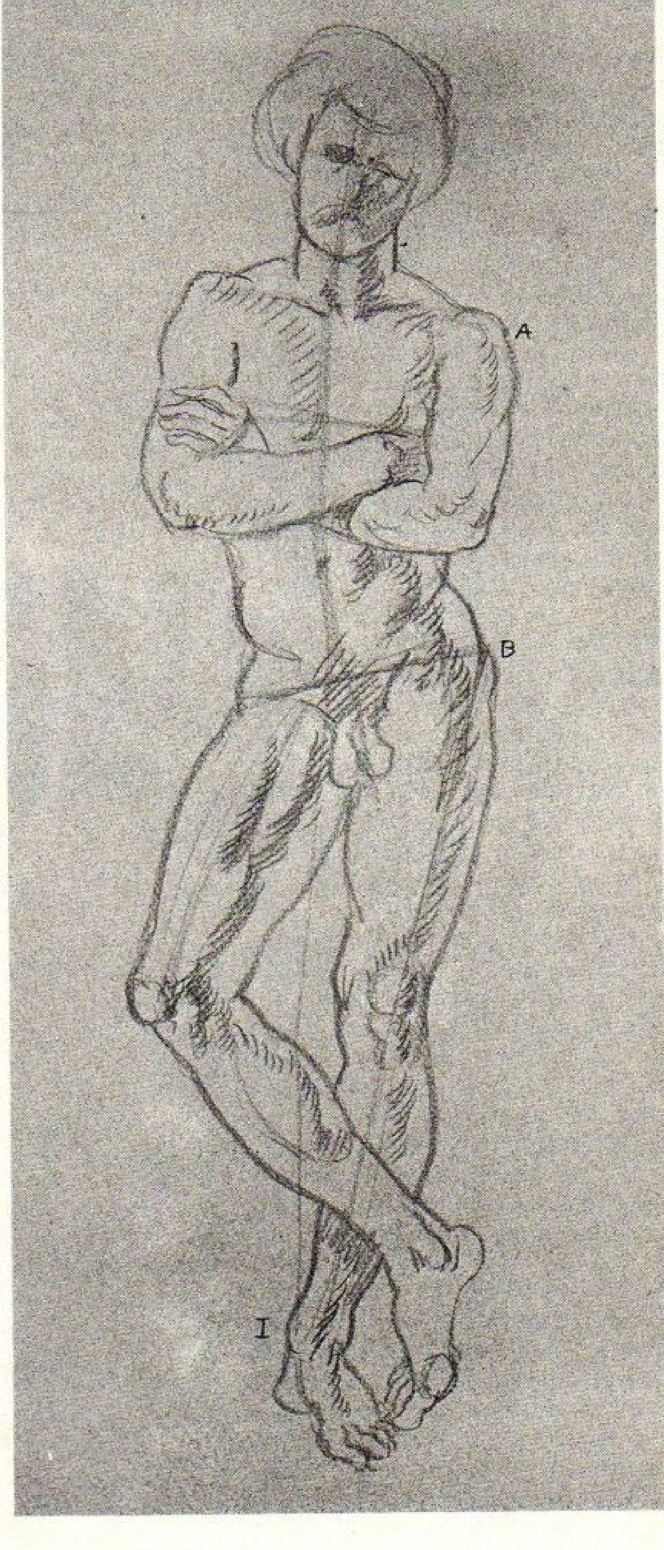


Os músculos da parte externa do cotovelo descem do alto do braço em direção ao polegar. A silhueta do braço e a do antebraço inclinam-se em direções opostas.



O ângulo das omoplatas segue a direção indicada pelos braços.





ESBOCE A POSE
Desenhe primeiro a perna (**C**) que sustenta o peso; note que ela forma um ângulo no centro (**F**) da figura, de modo que o tornozelo (**I**) se alinha com a cabeça. Em seguida desenhe o ângulo dos quadris (**B**) e indique as linhas paralelas dos ombros (**A**) e dos mamilos (**H**), que contrabalançam esse ângulo. Esboce a cabeça e a coluna (**G**) e faça a outra perna (**D**, **E**), para dar equilíbrio.

TRABALHE O CORPO
Desenhe o contorno da figura, prestando especial atenção aos pontos onde as linhas se sobrepõem. Altere a pressão do lápis para enfatizar a forma e evitar que o desenho pareça um recorte de cartolina; lembre-se de que uma linha escura se projeta para a frente e uma linha fraca recua. Por fim, faça as sombras, variando a intensidade de modo a torná-la ora forte, ora difusa.

Em busca do equilíbrio

Quando o peso se distribui sobre as duas pernas, os quadris estão nivelados; quando o peso recai sobre uma perna, o quadril desse lado apresenta-se mais alto que o outro. Observe bem isso para estabelecer o exato equilíbrio entre ombros e quadris. Se, por exemplo, a perna esquerda sustenta o peso — e, portanto, o quadril esquerdo está mais alto que o direito —, os ombros devem inclinar-se na direção oposta.

Uma boa maneira de calcular o equilíbrio e a distribuição do peso de seu modelo é procurar "indícios do esqueleto" na superfície: ombros, cotovelos, mamilos, costelas, ílios, joelhos e tornozelos. Todas essas partes ocorrem aos pares: assim, comparando suas posições, você poderá entender a pose.

Pontos a observar

Embora a distribuição do peso seja o aspecto mais importante da figura em pé, há outras características do modelo que você precisa identificar. A moça do desenho da página 48, por exemplo, tem uma postura sinuosa, que lembra o movimento de uma cobra. É uma pose incomum, que vale a pena registrar.

Captada a postura global, comece a analisar os detalhes. Tente visualizar a posição da coluna, que lhe servirá de eixo. Observe o ângulo da cabeça com o pescoço: o fato de o modelo estar ereto não significa que essas partes devam apresentar-se necessariamente na vertical.

Por fim, adote a mesma pose do modelo, para eliminar qualquer dúvida que ainda tenha restado.

Lápis no papel

Depois que você tiver compreendido bem a pose, pode começar a desenhar. Olhe para a silhueta do modelo e faça o esboço com traços largos e livres, usando muitas linhas e movimentando os braços, não o pulso. Quando conseguir reproduzir os contornos, passe a trabalhar cada uma das áreas específicas.

Se tiver dificuldade com alguns ângulos, observe-os bem no modelo e depois no papel, repetidas vezes, passando de um para o outro com muita rapidez. Você verá que, depois de fazer isso durante alguns segundos, a imagem do modelo se casará perfeitamente com seu esboço.

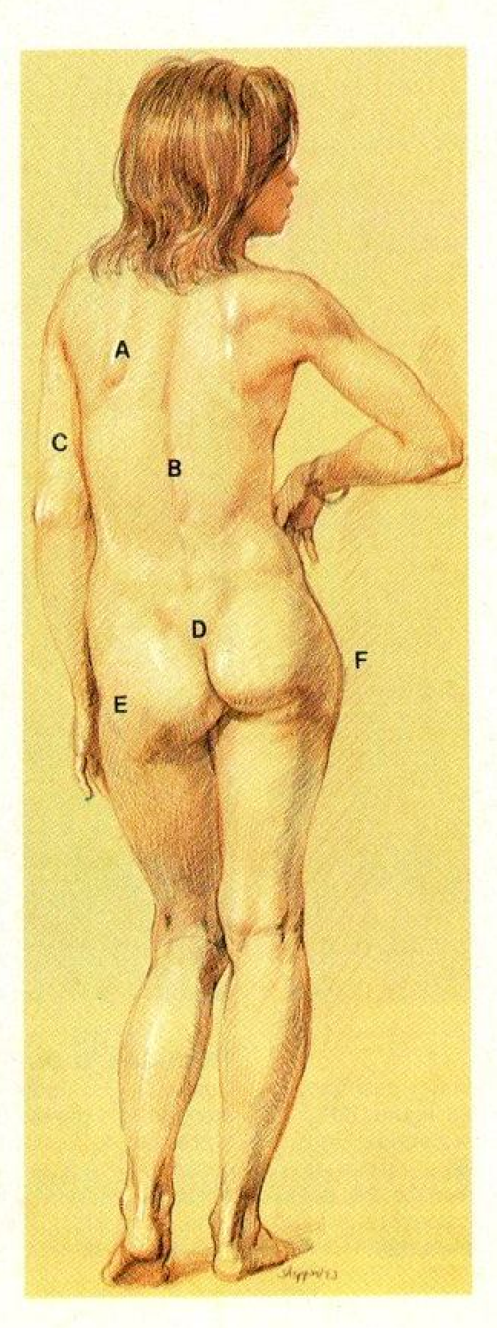
OS OSSOS DAS COSTAS

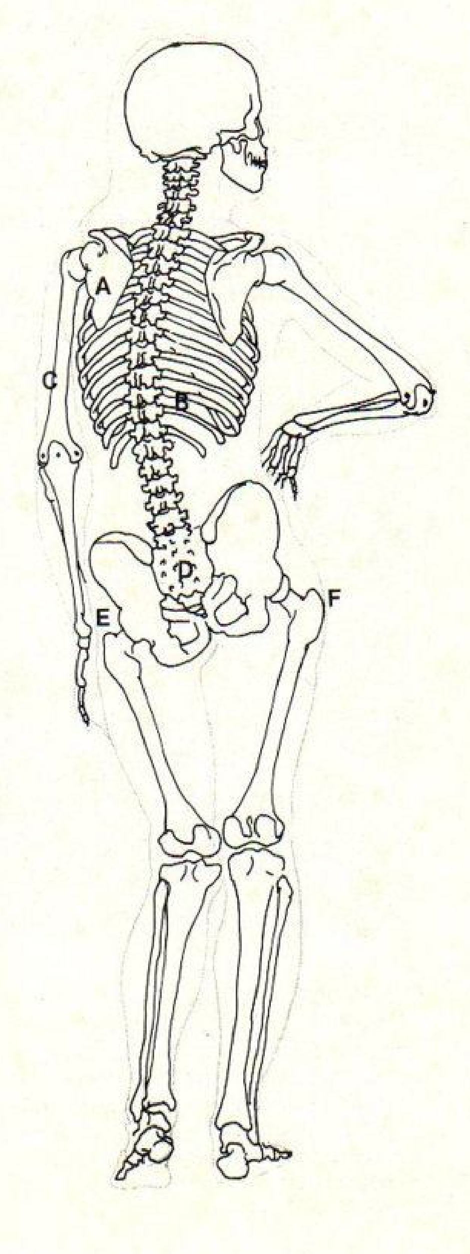
Compare o esboço de mulher feito por Joseph Sheppard com o esqueleto em pose idêntica mostrados abaixo. Veja como os músculos e os ossos subjacentes criam formas na superfície.

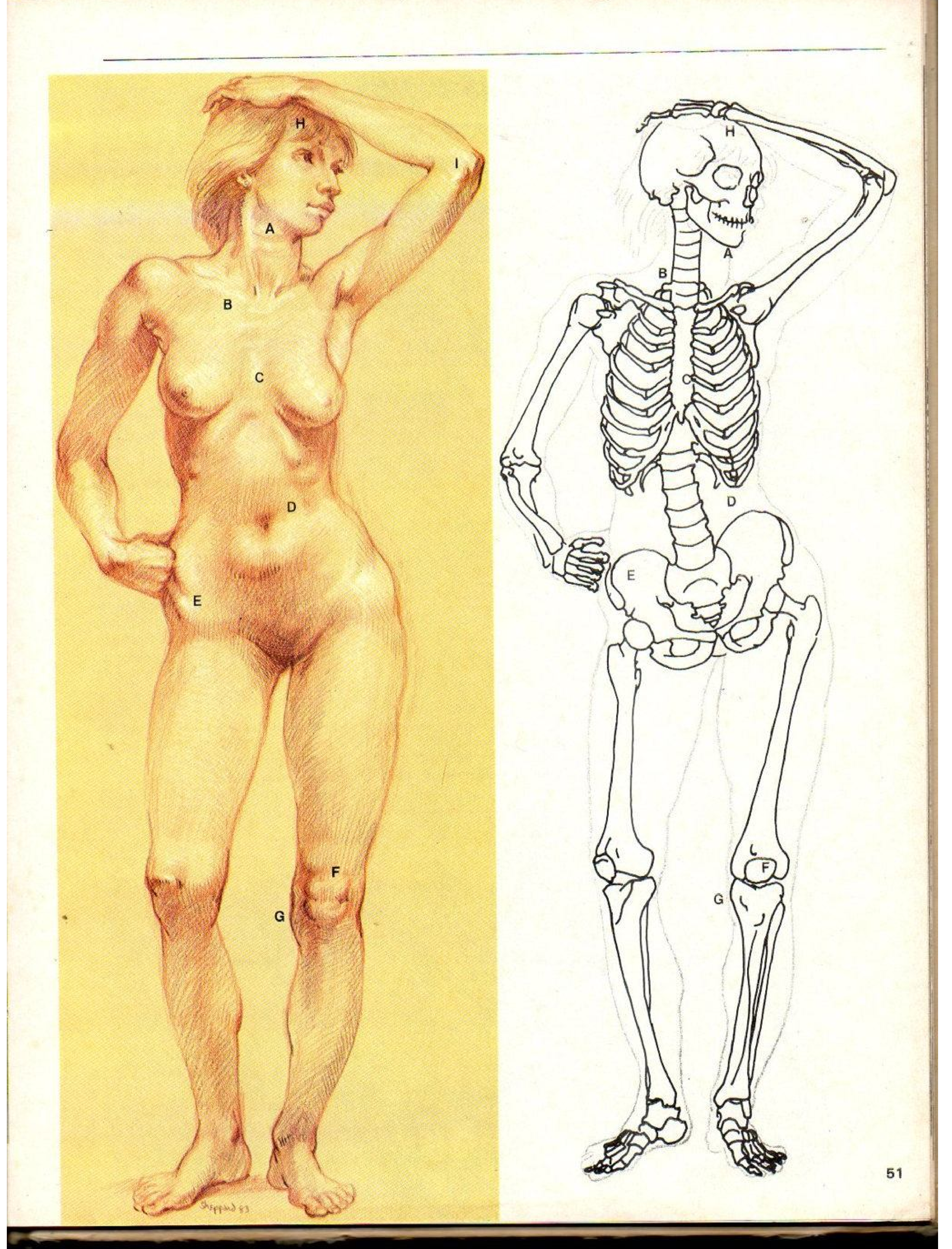
Começando pelo alto da figura, note como a ponta da omoplata (**A**) é aparente. A espinha dorsal (**B**) forma uma linha central nítida e a parte externa da caixa torácica (**C**) determina o contorno do tronco. As covinhas logo acima das nádegas são criadas pela crista pélvica (**D**); a parte saliente do ílio esquerdo (**E**) é responsável pela reentrância nesse lado. Como o peso está sobre a perna direita, o fêmur direito (**F**) projeta-se para fora.

OS OSSOS DA FRENTE

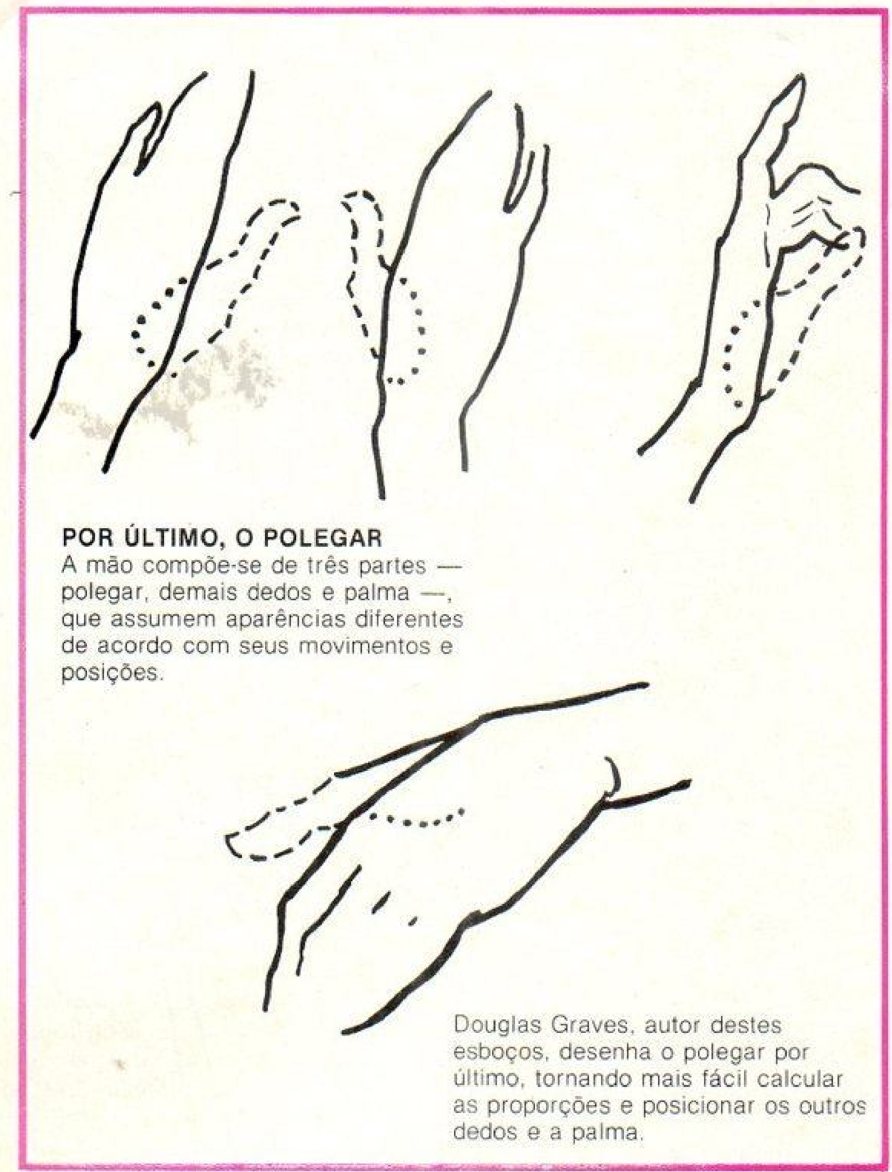
No esboço à direita, também elaborado por Joseph Sheppard, outros ossos alteram a superfície, criando mais saliências e cavidades. Na cabeça, o osso do maxilar (**A**) determina o contorno do rosto. No tronco, a inclinação da clavícula (**B**) é evidente, assim como as ligações das costelas (**C**); as costelas inferiores (**D**) também são visíveis. O ílio (**E**) fica junto à pele, criando uma cavidade. Nas pernas, a rótula (**F**) e a gordura logo abaixo formam um "oito", e a cabeça da tíbia (**G**) aparece claramente. Nos braços, a ponta do cúbito (**H**) está saliente no pulso, no lado do dedo mínimo, enquanto a cabeça do mesmo osso (**I**) forma o cotovelo.






H
I
A
B
C
D
E
F
G
Sheppard 83
H
A
B
C
D
E
F
G

Mãos, braços, pernas e pés



POR ÚLTIMO, O POLEGAR
A mão compõe-se de três partes — polegar, demais dedos e palma —, que assumem aparências diferentes de acordo com seus movimentos e posições.

Douglas Graves, autor destes esboços, desenha o polegar por último, tornando mais fácil calcular as proporções e posicionar os outros dedos e a palma.

Quando se trata de trabalhar a figura humana, os principiantes geralmente procuram esconder as extremidades do corpo do modelo, para não ter de reproduzi-las. Assim, disfarçam os braços e pernas sob roupas, encobrem os pés em calçados, arrumam a pose de modo a deixar as mãos fora do alcance visual.

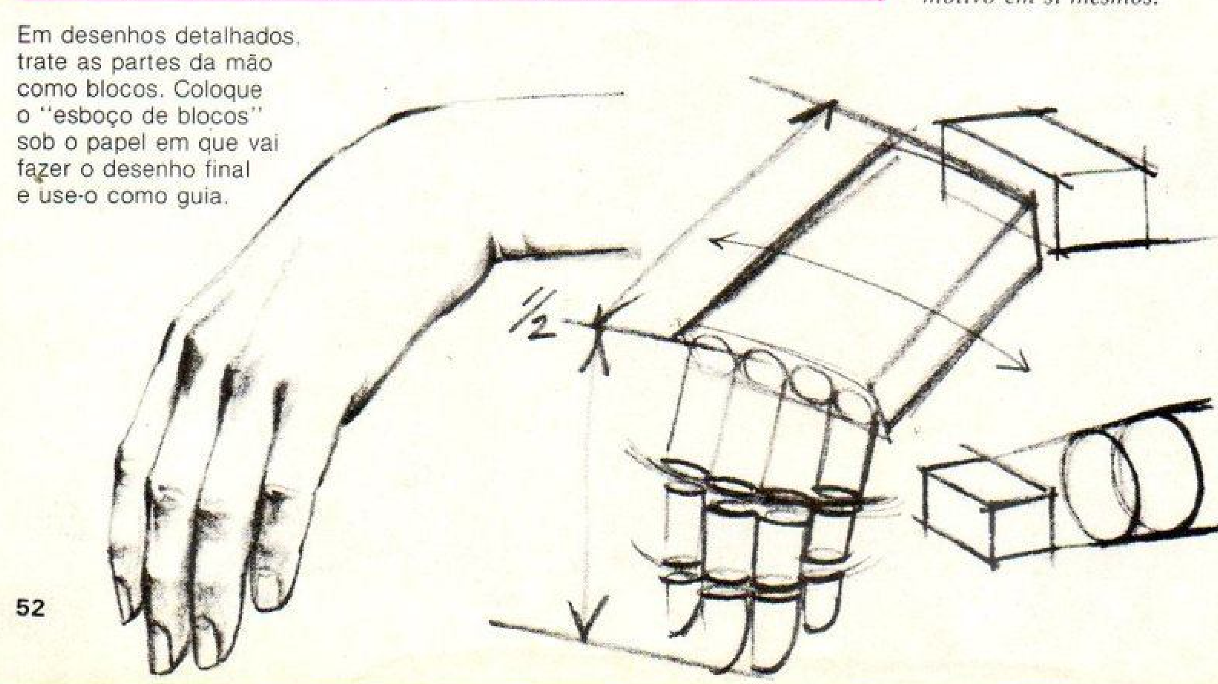
Realmente, essas partes apresentam dificuldades até para artistas experientes, mas, deixando-as de lado, você perde um recurso muito expressivo e um importante elemento da composição. Vale a pena exercitar-se nesse aspecto até chegar às proporções corretas e, então, lançar-se ao trabalho com desenvoltura.

Comece pela mão

Como regra geral, lembre-se de que os dedos equivalem à metade do comprimento total da mão; a mesma medida corresponde à largura da mão na altura das juntas. Essas proporções, contudo, variam muito de indivíduo para indivíduo. Observe bem sua própria mão e use-a como modelo para iniciar os exercícios. Tenha em mente que o tamanho da mão sempre é maior do que parece e, com freqüência, iguala-se com o da cabeça.

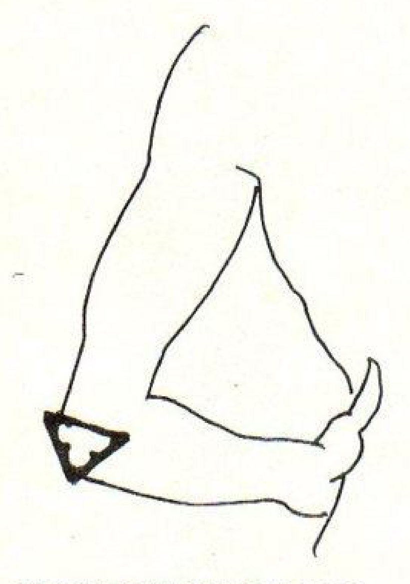
À direita: Estudos para O martírio de São Vital, *de Federico Barocci, giz. Este esboço, feito por um mestre italiano do século XVI, prova que mãos e braços podem constituir um motivo em si mesmos.*

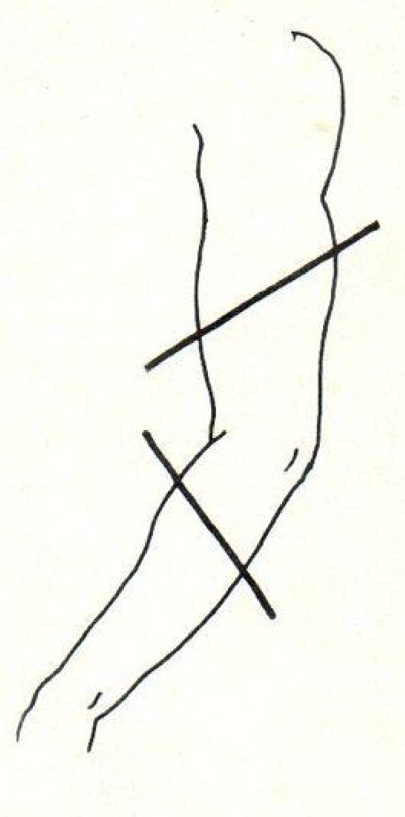
Em desenhos detalhados, trate as partes da mão como blocos. Coloque o "esboço de blocos" sob o papel em que vai fazer o desenho final e use-o como guia.





Staatliche Museen, Berlim





OS CONTORNOS DO BRAÇO
Quando o cotovelo está dobrado, como no primeiro esboço, três protuberâncias ósseas formam um triângulo.

O segundo esboço mostra como calcular o ângulo do cotovelo traçando duas linhas em ângulo reto.

A modelagem do braço

Ao desenhar braços, tenha como principal objetivo transmitir uma impressão de volume. Para alcançar esse objetivo, simples contornos não bastam: você precisa captar com precisão os efeitos de luz e sombra.

Facilite o trabalho procurando "indícios" de ossos ou músculos na superfície, como se vê na ilustração abaixo.

Braço esticado, visto por trás. Mesmo num braço feminino, os músculos avolumam-se ao longo de toda a parte interna.

Braço esticado, visto de perfil. O volume dos músculos é mais evidenciado na parte externa do braço do que na parte interna do antebraço.

Braço dobrado, visto por trás. Os ossos do cotovelo assumem uma forma triangular.

Braço dobrado, visto de lado. Embora os músculos sejam menos evidentes, o braço todo parece mais cheio.

Abaixo: *Joseph Sheppard mostra como modelar o braço guiando-se por detalhes anatômicos da superfície.*

A estrutura do pé

Antes de exercitar-se no desenho do pé, procure conhecer bem sua estrutura, analisando-a minuciosamente.

O pé visto de cima

Parte externa. Note a ponte chata **(a)** entre a perna e o pé, e o arco **(b)** em cima do pé. O segundo dedo **(c)** é o mais longo; os quatro dedos menores **(d)** curvam-se para baixo. A sola por fora **(e)** é chata e o osso do tornozelo **(f)** é bem centralizado.

Parte interna. O dedo maior **(g)** tem uma junta a menos que os outros, e o tornozelo **(h)** mostra-se mais alto que na parte externa. A sola é arqueada **(i)** e a forma arredondada **(j)** do dedo maior apresenta uma protuberância. Um tendão grande **(l)** está ligado ao calcanhar **(k)**.

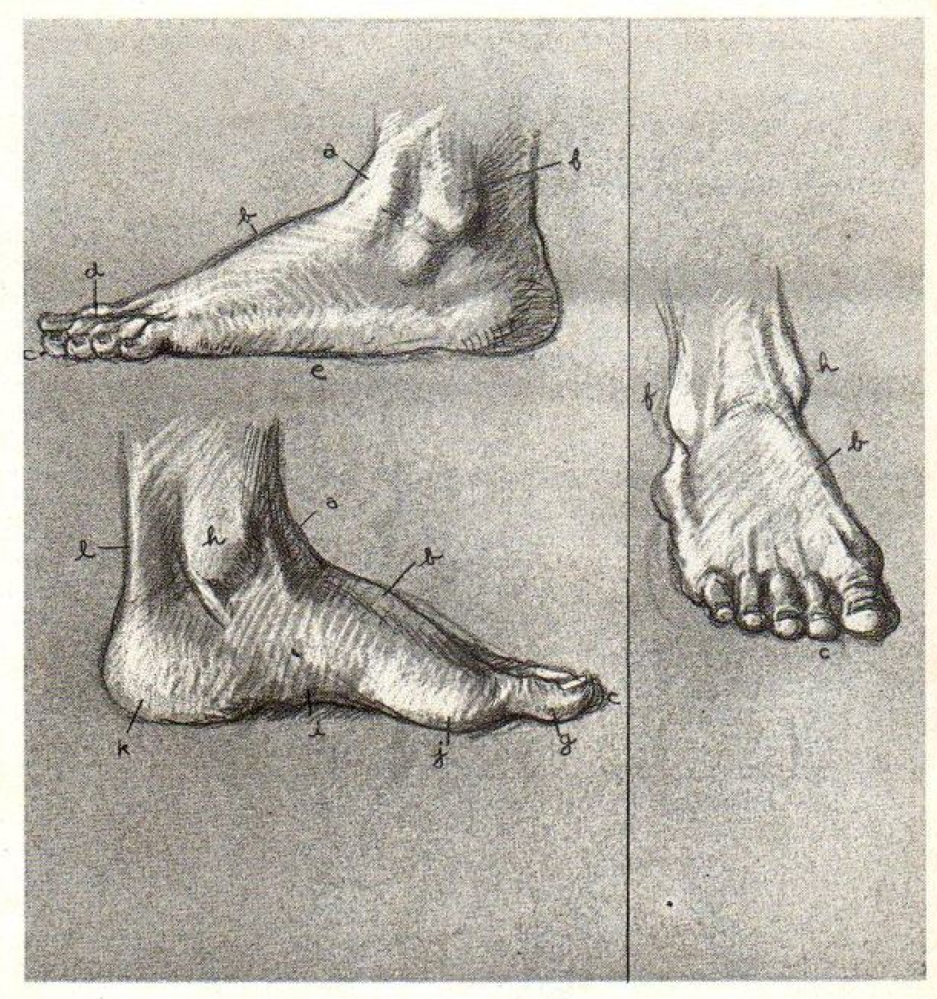
Parte superior. O osso da parte interna do tornozelo **(h)** é mais alto que o da parte externa **(f)**. Um grande tendão **(b)** forma uma rampa na direção da ponta. Note que a ponta dos dedos é mais cheia **(c)**.

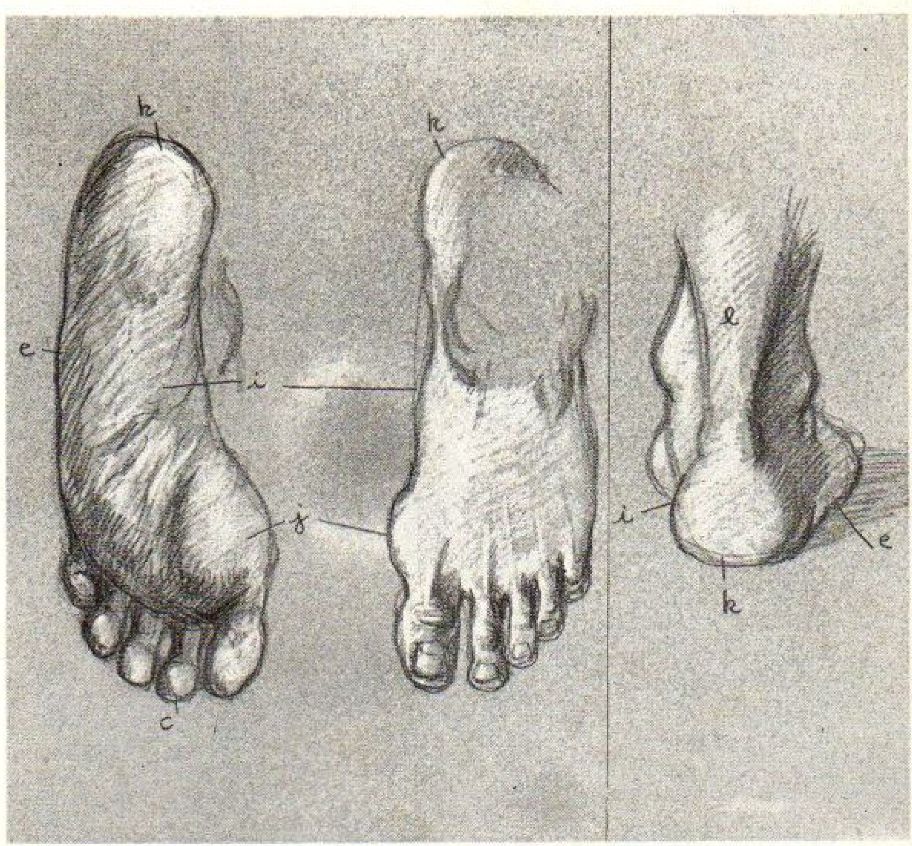
O pé visto de baixo

Sola. Na parte interna, formam-se rugas **(i)** em torno da curva. A protuberância **(j)**, a parte externa **(e)** e o calcanhar **(k)** são carnudos.

O pé visto por trás

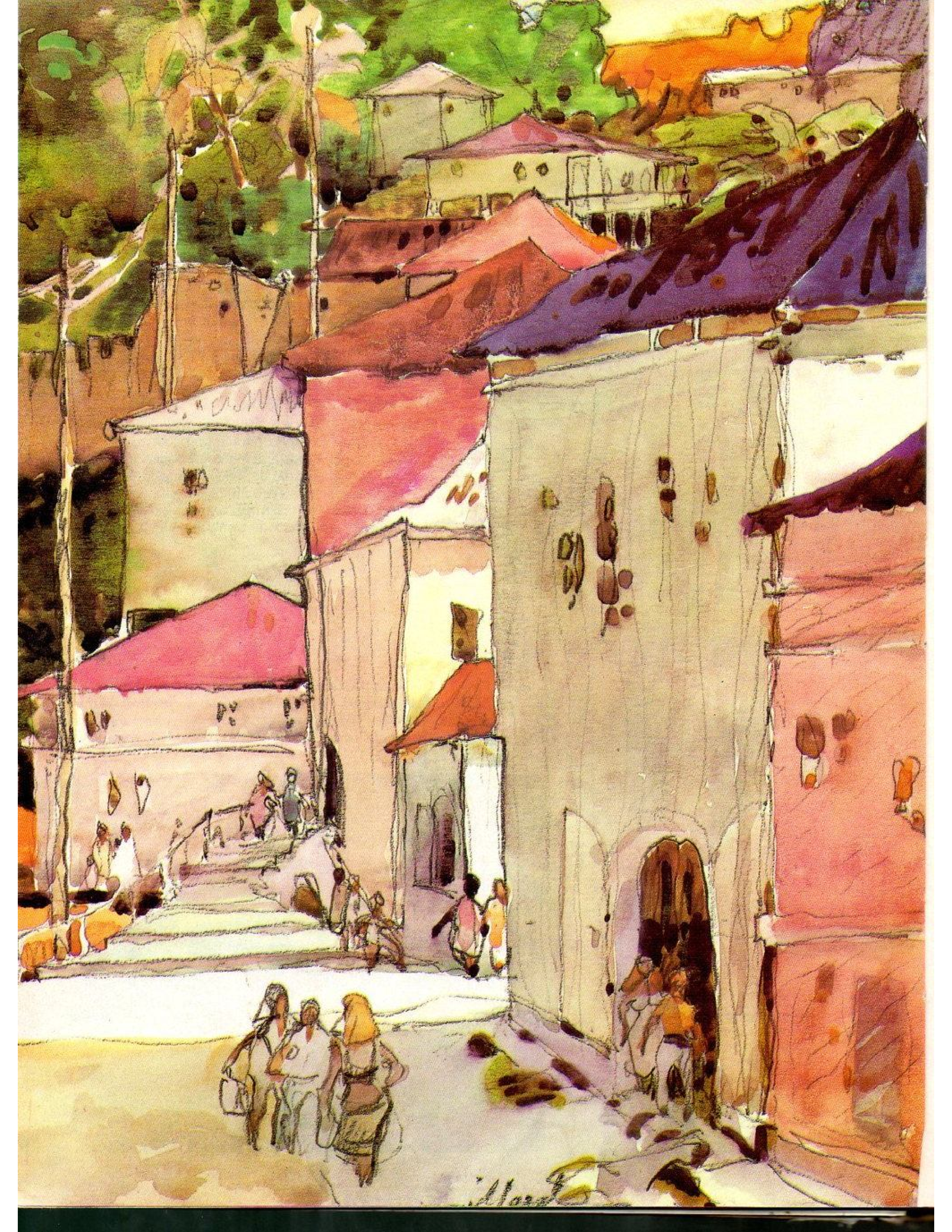
Observe a forma do grande tendão **(l)**, do calcanhar **(k)** e da curva interna **(i)** e o contorno carnudo do lado externo **(e)**.







À direita: Estes esboços de Joseph Sheppard indicam ossos e músculos na superfície do pé. Os mesmos indícios aplicam-se ao pé escorçado (à esquerda).



Cor e emoção

Um dos aspectos mais gratificantes da pintura é a oportunidade de expressão pessoal que ela oferece. Trabalhar com as próprias emoções e impressões ou dar uma interpretação particular a determinado tema conferem à obra um toque característico.

A maneira mais direta de conseguir essa expressão em uma pintura é utilizar cores que correspondam à atmosfera emocional que se deseja transmitir. Freqüentemente, isso significa rejeitar as cores que você vê a sua frente em favor de outras que refletem com maior precisão sua resposta emocional à cena.

Ambientes imaginários

As possibilidades de expressar suas impressões por meio de esquemas de cores são praticamente infinitas. Experimente imaginar, por exemplo, que você está pintando uma sala. Esqueça as cores verdadeiras das paredes, dos móveis, e assim por diante, e pense apenas no tipo de paleta que melhor refletiria sua resposta emocional à sala.

Se a sala tem uma atmosfera confortável, caseira, uma paleta baseada em marrons e alaranjados poderá ser bem representativa; ao contrário, se você imaginar um ambiente hostil, uma predominância de azuis e amarelos-limão poderá ser mais adequada. Da mesma maneira, um quarto que não traga boas recordações pode ser trabalhado em pretos e cinzas. E um lugar de tensão, como a sala de espera do dentista, constitui um bom pretexto para lidar com cores complementares e discordantes.

À esquerda: Nesta aquarela, David Millard usa vermelhos e alaranjados vivos para evocar a impressão de calor e alegria que ele captou desta cena pitoresca de um vilarejo. As cores estão longe de serem reais, mas foram planejadas com cuidado para garantir que a pintura continuasse convincente.

Estrutura de cores

Ao escolher cores de acordo com suas impressões subjetivas, não se esqueça que seu trabalho deve conservar uma estrutura cromática. Portanto, avalie cuidadosamente sua escolha em termos de composição, a fim de que as cores não dêem a impressão de terem sido simplesmente "jogadas" na tela. Note, por exemplo, como David Millard desenvolve um ritmo forte de cores na pintura da página ao lado, dispondo os telhados vermelhos de maneira que parecem subir pelo morro. Os pontos a seguir também merecem atenção.

Uso do branco: As cores sempre provocam maior impacto quando colocadas sobre áreas brancas. Veja como os telhados brancos na pintura do celeiro abaixo aliviam os olhos do observador por um instante, dando maior ênfase às cores em volta.

Cores neutras: Áreas de cinza ou marrom podem ter a mesma função que as áreas em branco. Na aquarela da página ao lado, David Millard escolheu tonalidades de cinza para controlar e unificar os vermelhos, roxos e verdes. Entretanto, note como ele acrescentou um pouco de cor-de-rosa a essas misturas de cinza, fazendo-as participar da sensação geral de calor da pintura.

Cores complementares: Outra maneira de acentuar o impacto de suas cores é estruturá-las em torno de um esquema de cores complementares, que quase sempre se intensificam mutuamente, quando vistas lado a lado.

Resumo

Lembre-se destes pontos-chaves ao se expressar por meio de cores:

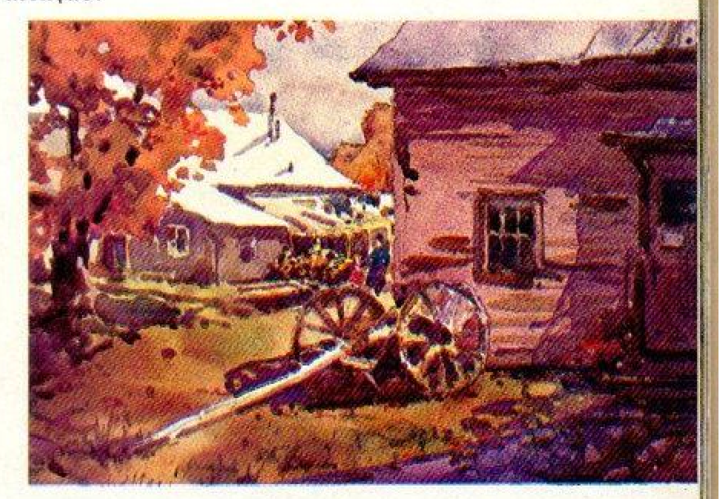
1. Deixe a mente aberta — pinte o que sente, e não apenas o que vê.

2. Preserve a estrutura cromática, colocando as cores de maneira que dêem ritmo à composição.

3. Evite que o esquema geral de cores fique confuso demais.



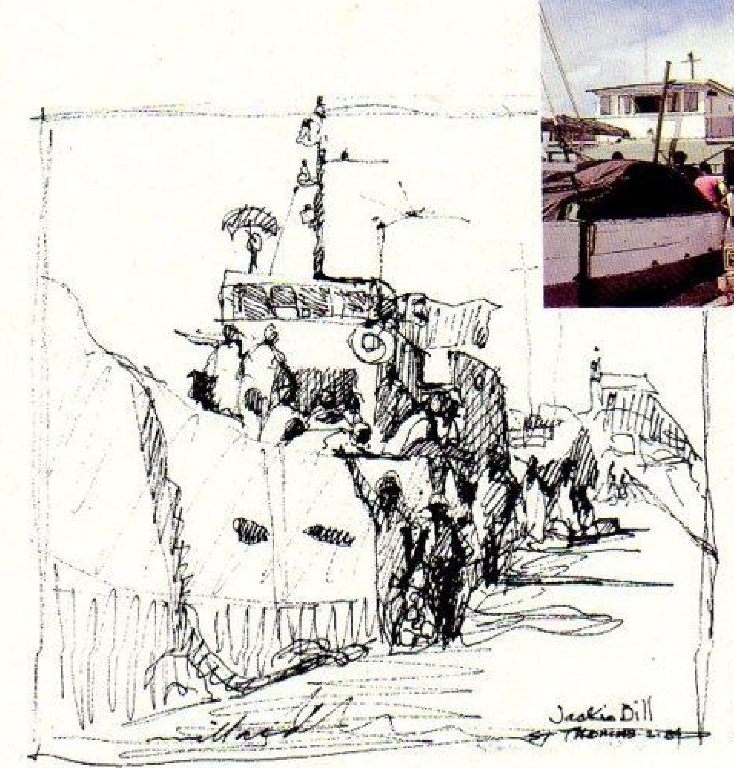
A REALIDADE
A fotografia na qual David Millard se baseou para fazer sua aquarela *Celeiro e rodas de carroça* capta as verdadeiras cores da grama, das árvores e do celeiro. Mas essas cores dizem pouco da atmosfera da cena ou de como o artista estava se sentindo ao pintá-la. Elas não têm uma marca pessoal.



A INTERPRETAÇÃO
Quando Millard pintou a cena, escolheu um esquema de cores baseado em alaranjados e marrons quentes, para refletir a atmosfera doméstica que ele sentia envolver o celeiro — até a grama verde é marrom e amarela. Note também como o branco dos telhados distantes aumenta o impacto do esquema de cores.

Se David Millard tivesse reproduzido fielmente as cores da cena a sua frente (veja fotografia), seu trabalho não teria a atmosfera animada, própria de um movimentado porto de pesca.

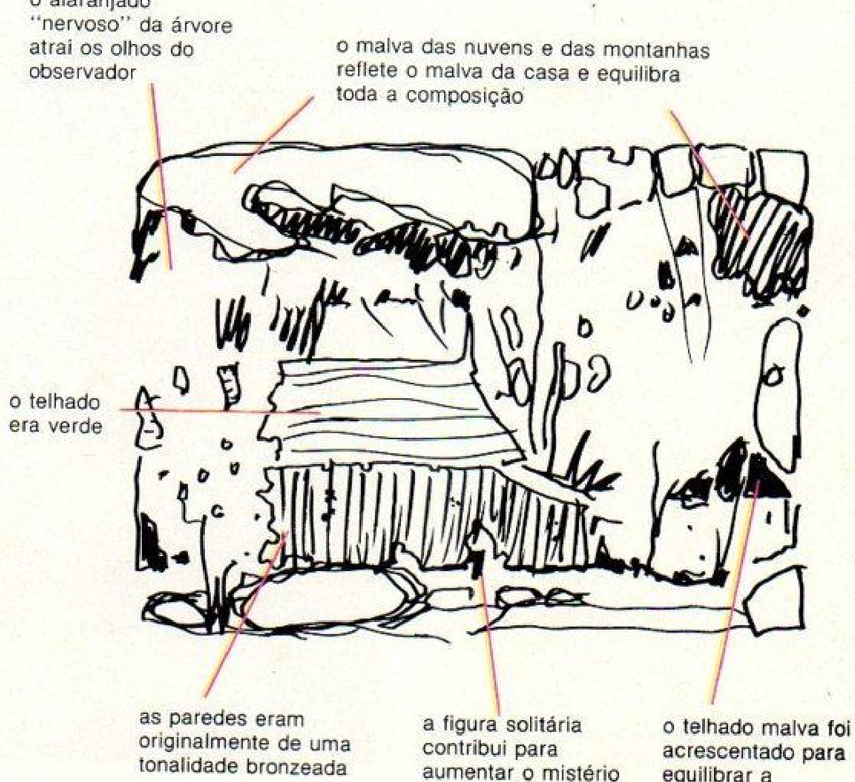
O desenho (à direita) capta um pouco desse espírito, mas são as manchas de cores vivas da pintura que dizem mais sobre o motivo e sobre os sentimentos de Millard em relação a ele, dando a impressão de que gostou de pintar esta cena alvoroçada e queria transmitir essas emoções para o observador.



Apesar de sua livre interpretação das cores, a pintura de Millard continua sendo cuidadosamente planejada. As pinceladas de cores vivas são enquadradas num esquema de cores neutras e amparadas por áreas de papel em branco, que dão unidade e leveza à pintura e impedem que fique rebuscada demais.

Acima: Vermont: em frente ao esconderijo do contrabandista, *de David Millard, aquarela sobre papel.*

Os locais onde operam contrabandistas são normalmente misteriosos, e David Millard determinou-se a registrar essa impressão. Se ele tivesse pintado a casa acima de maneira realista, o resultado poderia facilmente evocar sensações de calor e domesticidade. Em vez disso, David Millard deixou que suas emoções ditassem as cores.
Ao pintar a casa com malvas profundos — refletindo essas cores nas montanhas distantes, que dão a impressão de relacionar-se com a casa — ele cria uma forte sensação de expectativa.
E o alaranjado "nervoso" da árvore à esquerda cria um importante contraste com o motivo principal.



Como aproveitar a luz

Certa vez perguntaram ao pintor impressionista Édouard Manet qual era a personagem mais importante de sua célebre obra *Almoço na relva.* E ele respondeu: "A luz".

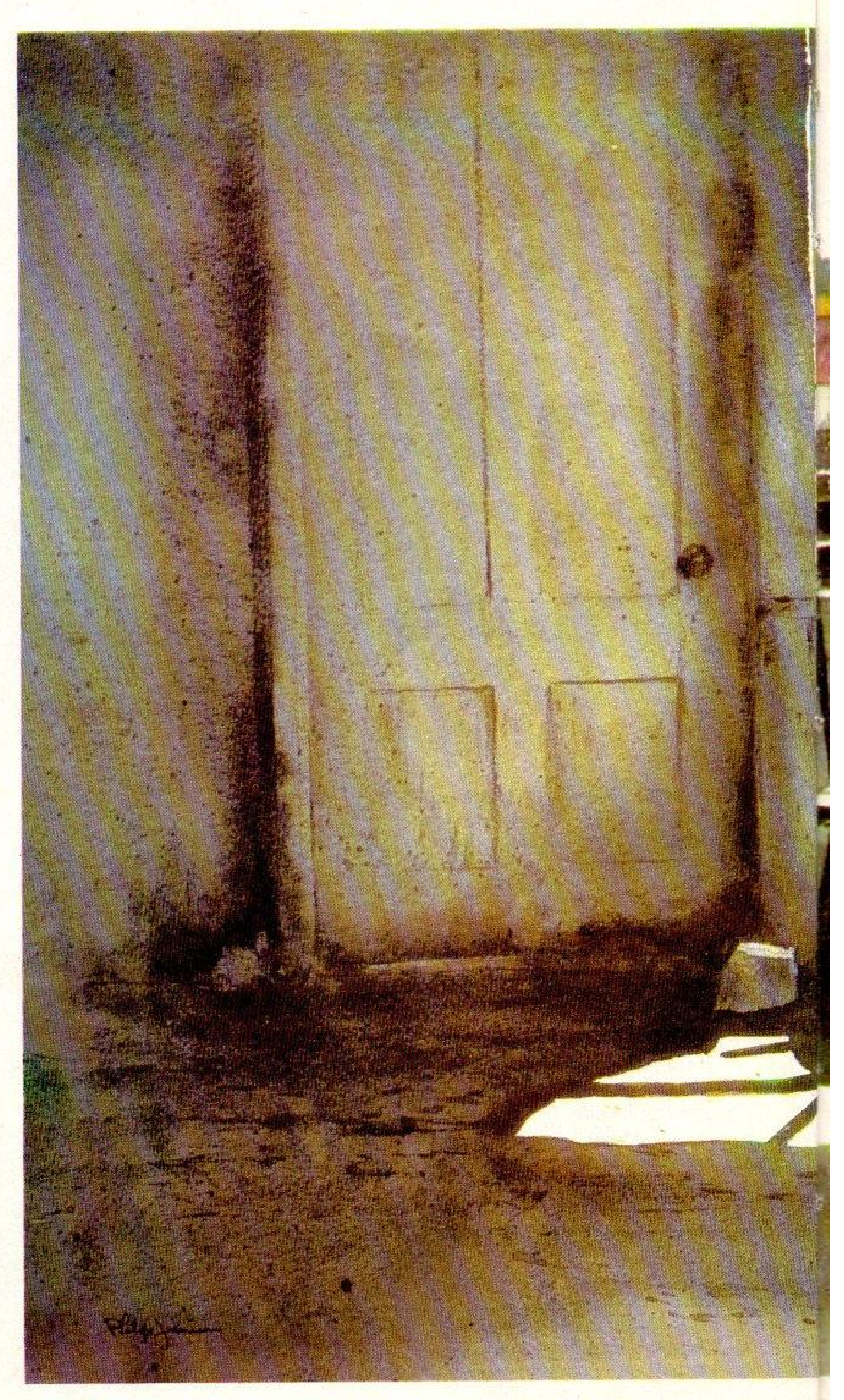
Mesmo que você não seja tão apaixonado pela luz quanto os impressionistas — e ainda que encontre dificuldade em captá-la —, jamais a deixe de lado em seus trabalhos. Ao contrário, observe bem como ela incide na cena que você está pintando. Procure identificar seus variados efeitos e transforme-os no aspecto principal de seu quadro.

Ao pintar objetos, por exemplo, note que eles assumem características diversas de acordo com o grau de luminosidade a que estão expostos. Alterações semelhantes ocorrem com a figura humana, cujo estado de espírito o efeito luminoso pode atenuar ou sublinhar. Além disso, a luz cria padrões muito interessantes, que convém manipular para enriquecer uma obra e aprimorar sua composição.

A "personagem" principal

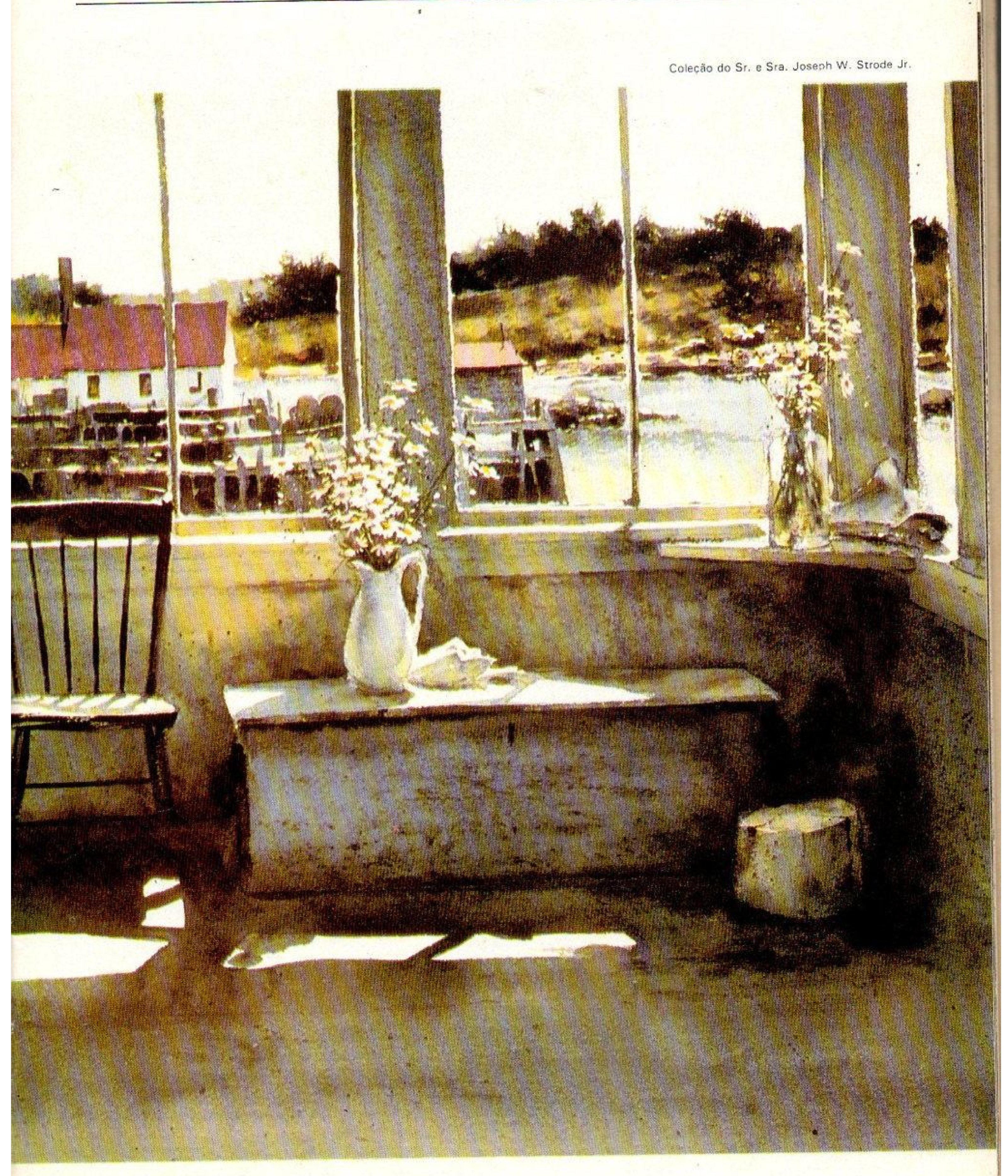
Faça dos padrões e formas produzidos pela luz um dos principais aspectos de uma pintura. Escolha, por exemplo, o desenho feito no chão pelos raios de sol ao atravessarem um portão de ferro trabalhado. Se encontrar muita dificuldade, opte por um motivo mais simples, como a luz entrando por uma porta aberta.

Caso decida, como Manet, transformar a luz na principal "personagem" de sua pintura, lembre-se de que o sol não permanece na mesma posição ou no mesmo ângulo, nem mantém sua intensidade uniforme durante o tempo em que você está trabalhando. A menor alteração em qualquer desses fatores pode mudar todo o padrão visual; assim, procure captar imediatamente o efeito desejado, com uma série de esboços rápidos.



À direita: Portal de ponte n.° 4, *de Philip Jamison, aquarela, 48 x 75 cm. Os padrões formados no chão pela luz do sol constituem um dos principais atrativos da obra. Note como a luz forte desbota as cores.*

Coleção do Sr. e Sra. Joseph W. Strode Jr.



Luz e atmosfera

SENTE-SE E ESPERE
O grande pintor inglês Joseph Turner ficou sentado um dia inteiro esperando que a luz criasse a atmosfera desejada para o seu trabalho. Como ele, muitos artistas passaram — e passam — mais tempo aguardando as condições adequadas de iluminação do que pintando. Portanto, prepare-se você também para sentar e esperar.

Por outro lado, nada o impede de inventar padrões de luz que possam melhorar a composição. Os mestres flamengos e holandeses constantemente lançavam mão desse recurso.

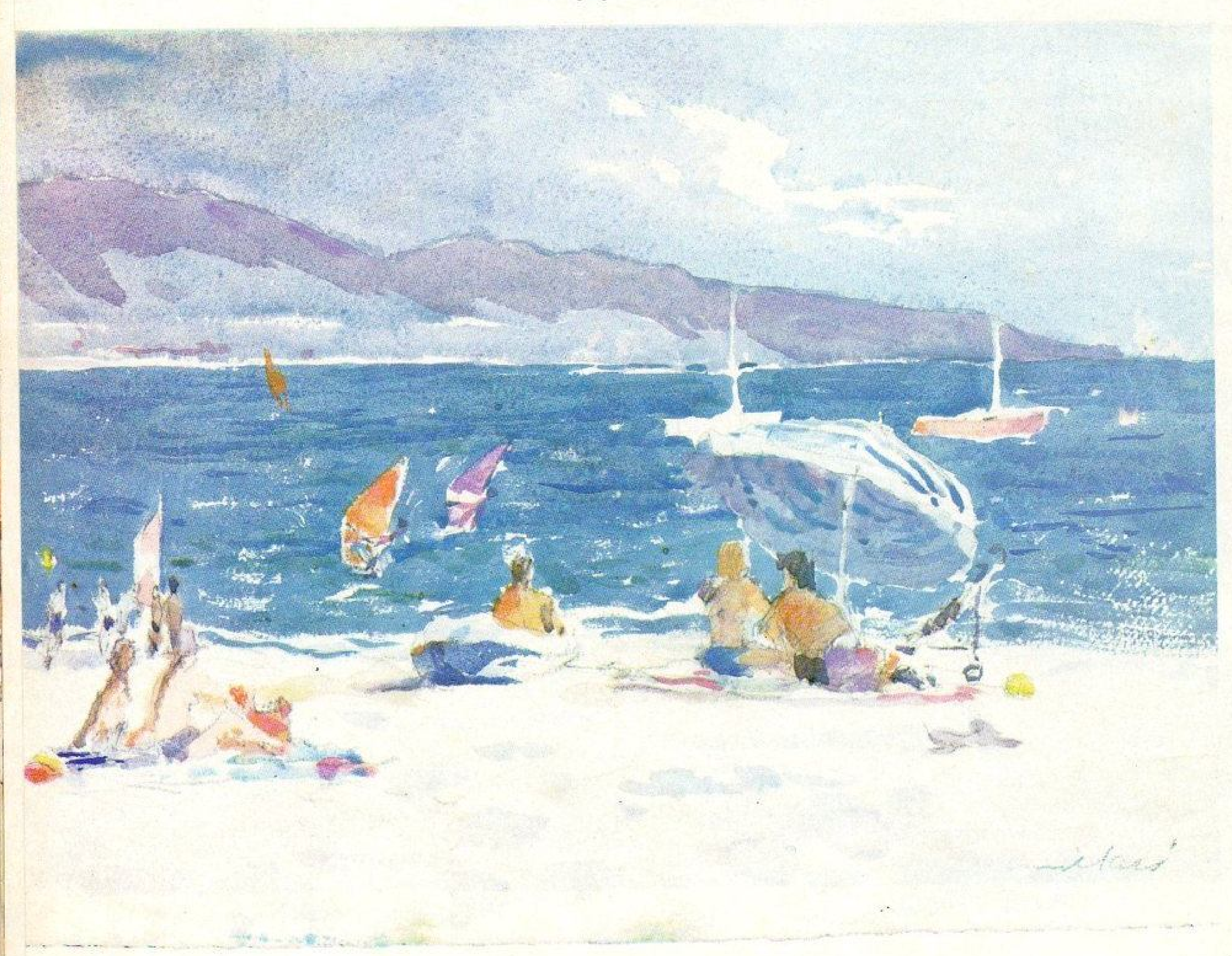
A maneira como a luz incide sobre uma cena exerce forte influência em sua atmosfera. Assim, o modo pelo qual você retrata a luz incidente transmite de imediato ao observador alguma indicação a respeito da "mensagem" que está por trás da tela.

Por exemplo, para evocar a alegria de um dia de verão, use tons claros, como fez David Millard abaixo. Note como o branco brilhante da praia e as cores vivas dos objetos criam a impressão de sol radiante.

Se, ao contrário, você estiver pintando um dia nublado, de luz fraca, use cores mais apagadas ou escuras.

Uma pequena experiência com a pintura de Millard, abaixo, pode mostrar-lhe os efeitos de tons mais escuros numa obra. Coloque um envelope pardo sobre a parte inferior da cena, de modo a cobrir a praia. Observe agora como a cor apagada do envelope mudou a atmosfera, tornando-a mais sombria.

À direita: Atmosfera de estúdio, *de David Leffel, óleo, 25,4 x 60,9 cm. A luz intensa do sol é compensada por um raio de luz, à esquerda, que confere equilíbrio à composição.*
Abaixo: *Trabalhando com tons claros, David Millard evoca uma atmosfera vívida e ensolarada.*

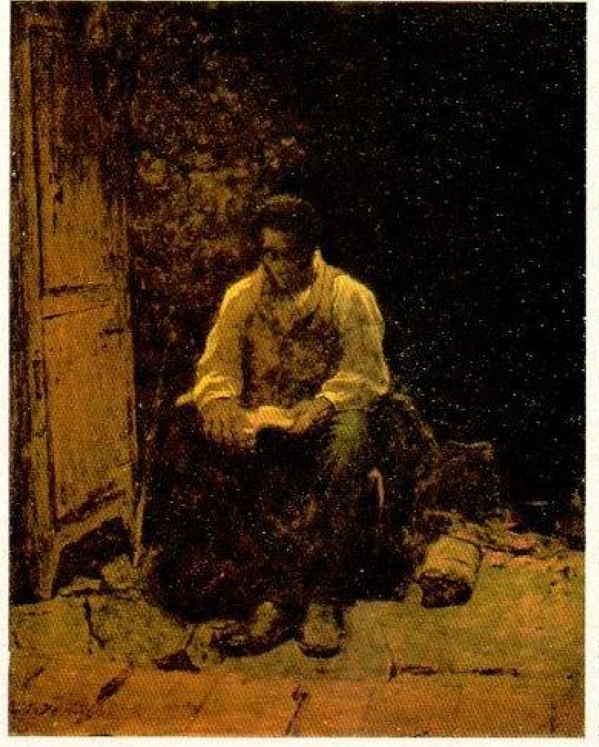


Coleção particular

ILUMINAÇÃO DRAMÁTICA

Em vez de banhar uma cena em luz atmosférica, você pode concentrar a luminosidade em uma área apenas ou, ainda, dispor os elementos de maneira que a luz mal atinja um modelo na sombra. Os fortes contrastes entre claro e escuro resultantes dessa iluminação evocam automaticamente uma sensação de drama ou mistério.

Se você basear uma pintura nesses efeitos, analise bem a natureza da luz propriamente dita. Na obra à direita, as partes iluminadas são criadas por suaves frestas de luz; por isso foram pintadas em tons médios, contrastando com os escuros que predominam no restante do quadro. Compare esse efeito com a intensa luminosidade do raio de sol no trabalho acima.



National Museum of American Art, transferido do National Museum of History and Technology

À direita: O Senhor é meu pastor, *de Eastman Johnson, óleo sobre painel de madeira, 42 x 33 cm. Neste exemplo de iluminação dramática, o artista colocou os reflexos no modelo contra tons escuros e profundos, para aumentar ao máximo seu impacto.*

A luz na composição

☆ INTENSIFIQUE OS ESCUROS

Ao introduzir luz numa pintura, até mesmo artistas consagrados às vezes encontram dificuldade para fazer os claros suficientemente claros. Se isso acontecer com você, experimente intensificar os escuros para realçar os claros.
Esse foi o recurso utilizado por Paul Strisik no quadro abaixo: atente sobretudo para a escuridão das sombras sobre as pedras.

Ao planejar a composição de uma pintura, não deixe de considerar o papel que reservará à luz. Use os padrões luminosos para criar fortes ritmos visuais, que podem guiar os olhos do observador através do quadro. Observe o trabalho de David Leffel, na página ao lado: os padrões de luz lançados sobre o vaso e a flor atraem sua atenção e em seguida conduzem seus olhos em direção diagonal, cruzando a obra.

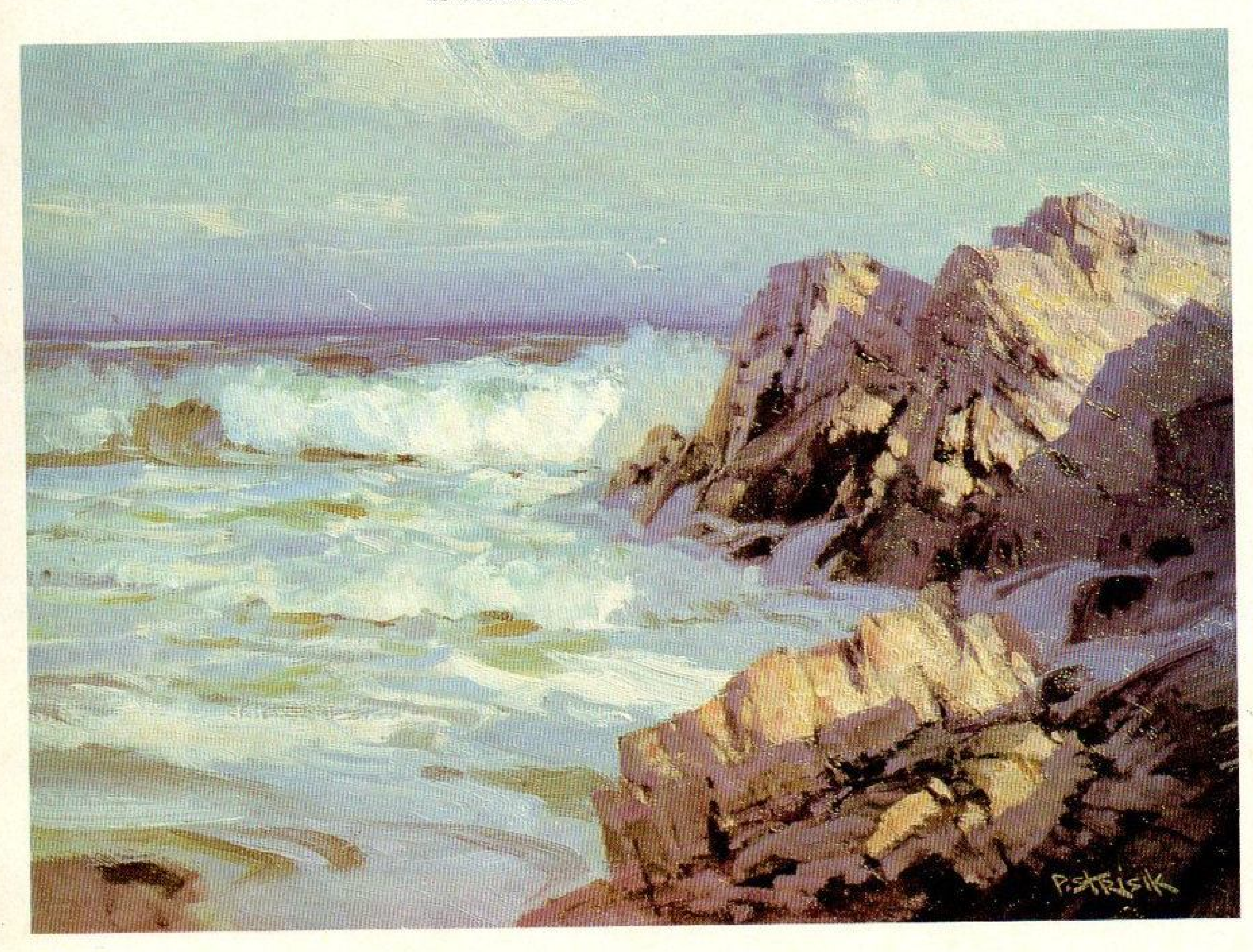
Os padrões de luz também podem ser usados para melhorar o equilíbrio de uma composição. Em vez de incluir um objeto, como uma cadeira, por exemplo, introduza na cena um clarão de luz do sol.

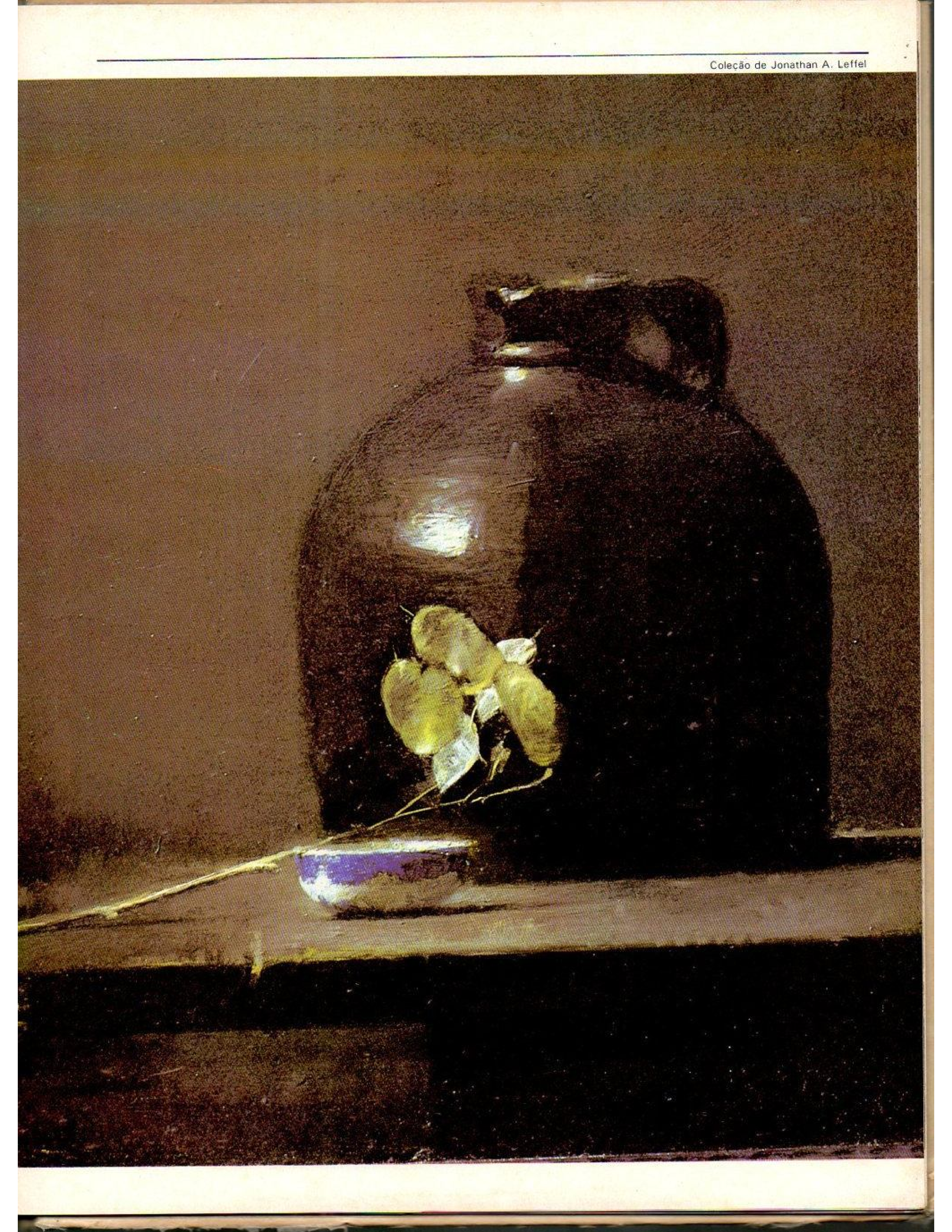
Ao estruturar a obra, tenha sempre em mente que a luz deve ser colocada contra tons escuros, e vice-versa. Assim você obterá uma composição viva, que prenderá a atenção do observador.

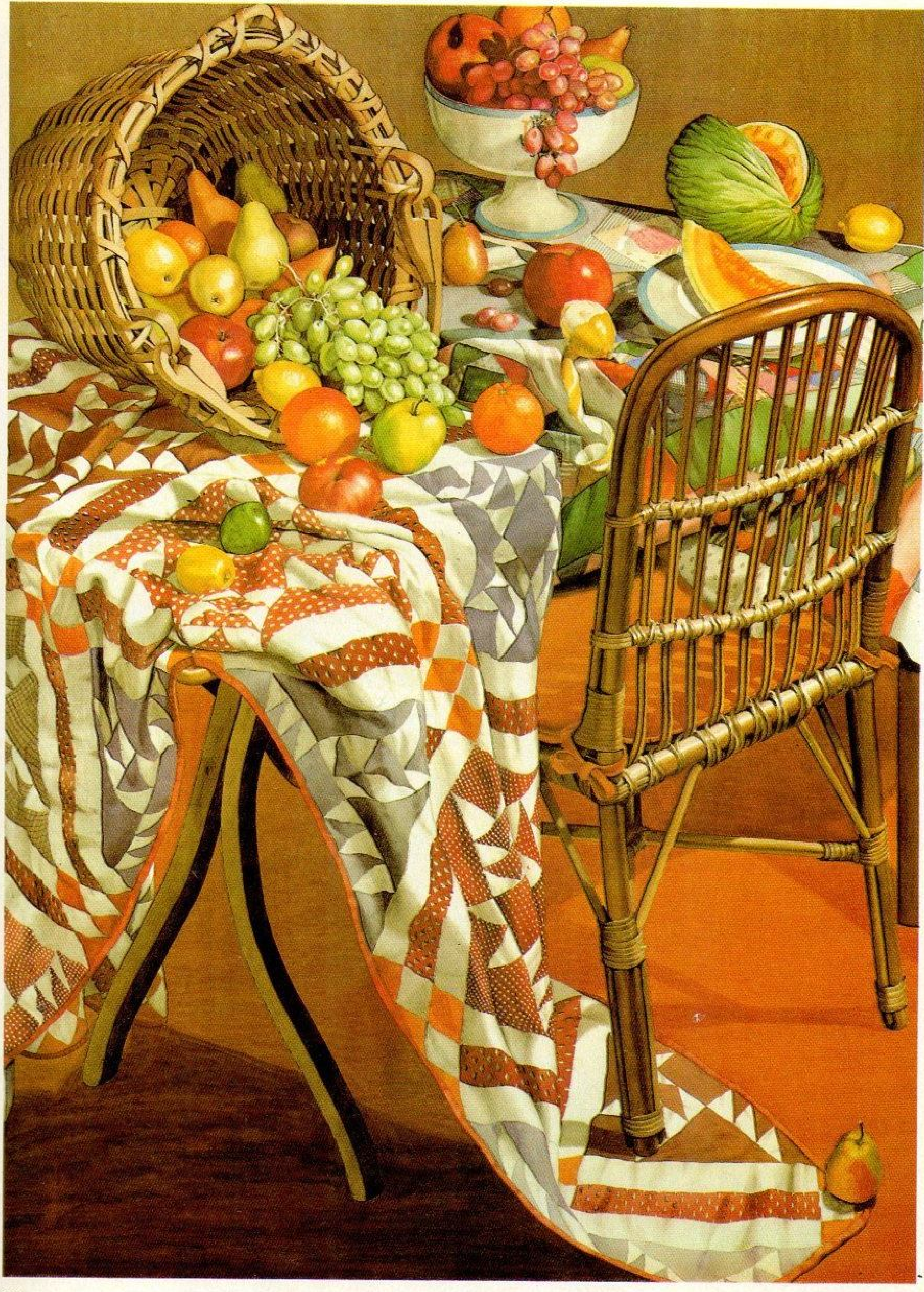
Mantenha a simplicidade

Seja qual for a finalidade dos efeitos luminosos na sua pintura, procure mantê-los simples. Concentre-se no padrão geral da luz e reproduza-o com nitidez e economia, sem se deixar distrair pelos detalhes. Os resultados causarão maior impacto.

À direita: Acúmulo de poeira, *de David Leffel, óleo sobre painel, 30,4 x 36,8 cm. Esta natureza-morta demonstra como os padrões de luz podem guiar os olhos do observador através do quadro.*
Abaixo: Rebentação em Eagle Point, *de Paul Strisik, óleo sobre tela, 30 x 41 cm. O autor destacou o claro contra o escuro para criar uma composição mais viva.*




Coleção de Jonathan A. Leffel



Coleção da Owens-Corning Fiberglass Corporation, Toledo, Ohio

Reprodução de tecidos

Embora raramente constituam o motivo principal de um quadro, os tecidos estão presentes em muitas naturezas-mortas, cenas de interiores, retratos. De modo geral, os principiantes evitam incluí-los em seus trabalhos, alegando, entre outras dificuldades, que não conseguem pintar algo sem forma própria.

Com efeito, os tecidos sempre assumem a forma da pessoa ou do objeto que revestem. Mas isso não é razão para descartá-los de uma composição. Ainda mais havendo um método muito simples para pintá-los com resultados bastante razoáveis. Comece por dividir as dobras e as áreas tonais num desenho linear; em seguida, trabalhe a cor e os detalhes.

À esquerda: Natureza-morta, *de Sondra Freckelton, aquarela, 152 x 112 cm. Note que a colcha de retalhos foi colocada de modo a criar uma variedade de dobras.*

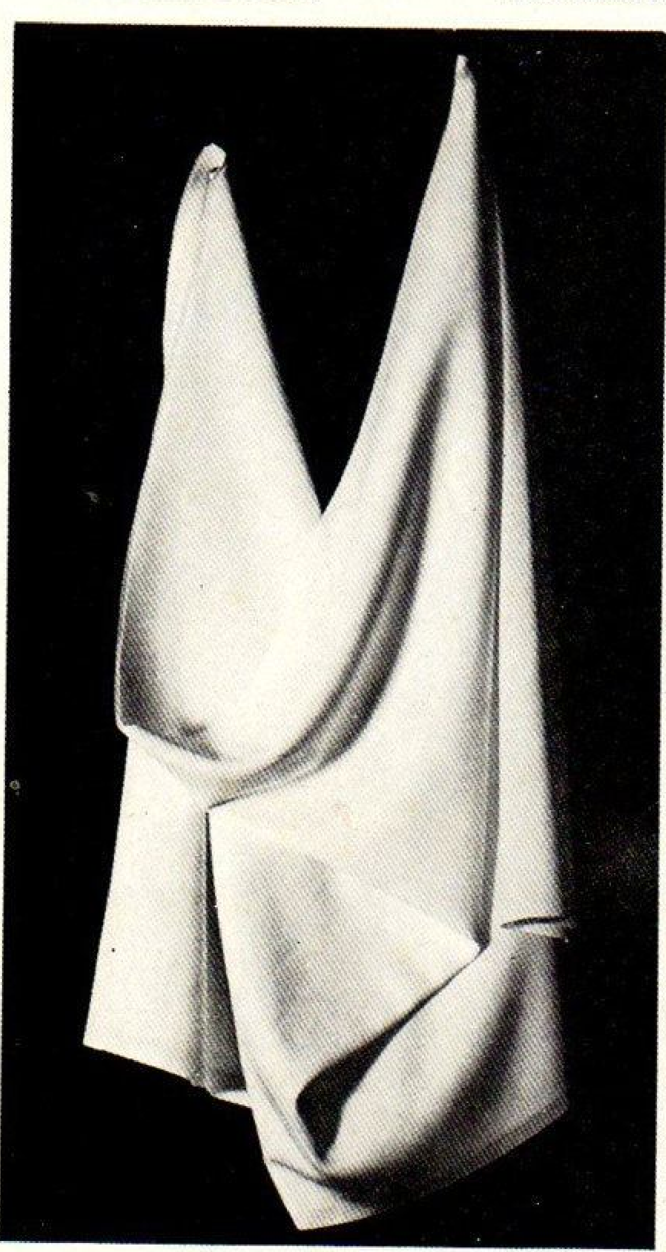
O primeiro esboço

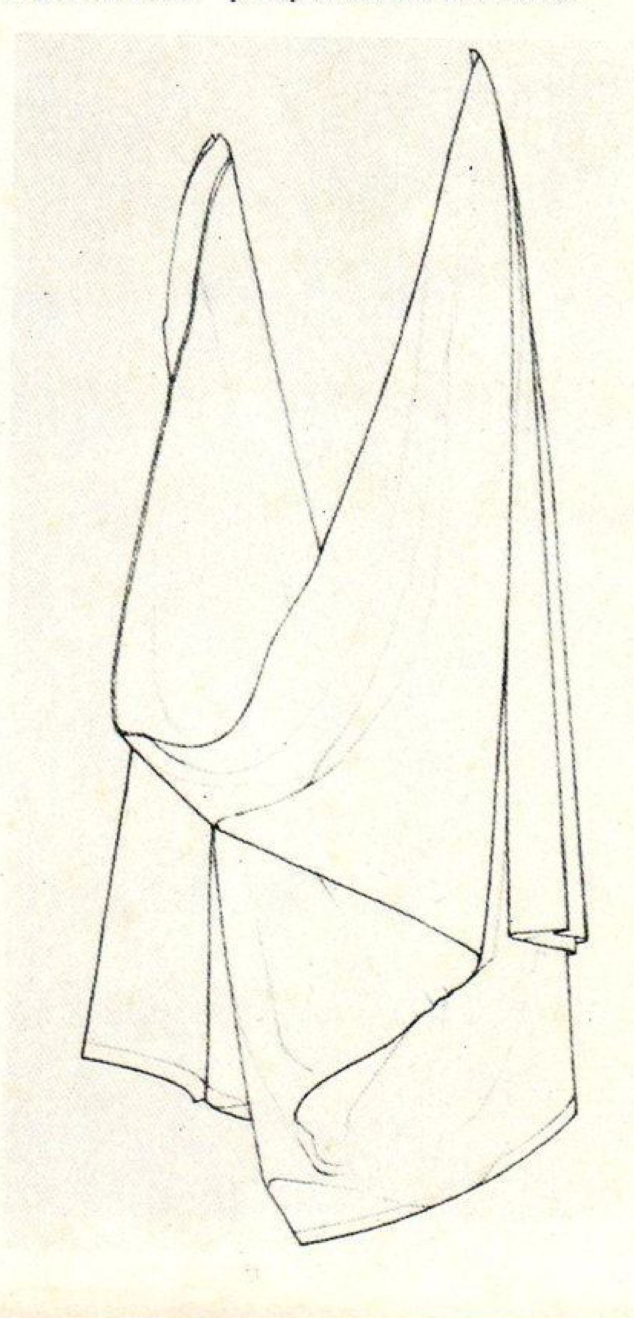
Um tecido não possui linhas verdadeiras além das bordas, e sua forma só pode ser determinada tomando-se por base os tons.

Inicie o trabalho fazendo um esboço de contorno. Marque as principais áreas tonais e as dobras, como no exemplo abaixo. Veja que as linhas finas e claras definem as áreas de luz e sombra, e as linhas mais fortes indicam as dobras. O passo seguinte é trabalhar os tons.

Para exercitar-se, pendure na parede um simples pedaço de tecido macio — um lenço de cabeça, por exemplo. Ajeite-o com dobras interessantes, porém simples, e desenhe-o concentrando-se nas formas. Quando estiver plenamente satisfeito com o desenho, comece a aplicar os tons.

Abaixo: O artista Robert Zappalorti sugere um exercício simples para reproduzir tecidos: pendurar um pedaço de pano na parede e fazer um rápido esboço para demarcar as principais dobras e áreas tonais.





Tecidos estampados

À primeira vista parece muito difícil reproduzir tecidos estampados. Observando, porém, alguns pontos básicos, você verá que se trata de tarefa relativamente simples.

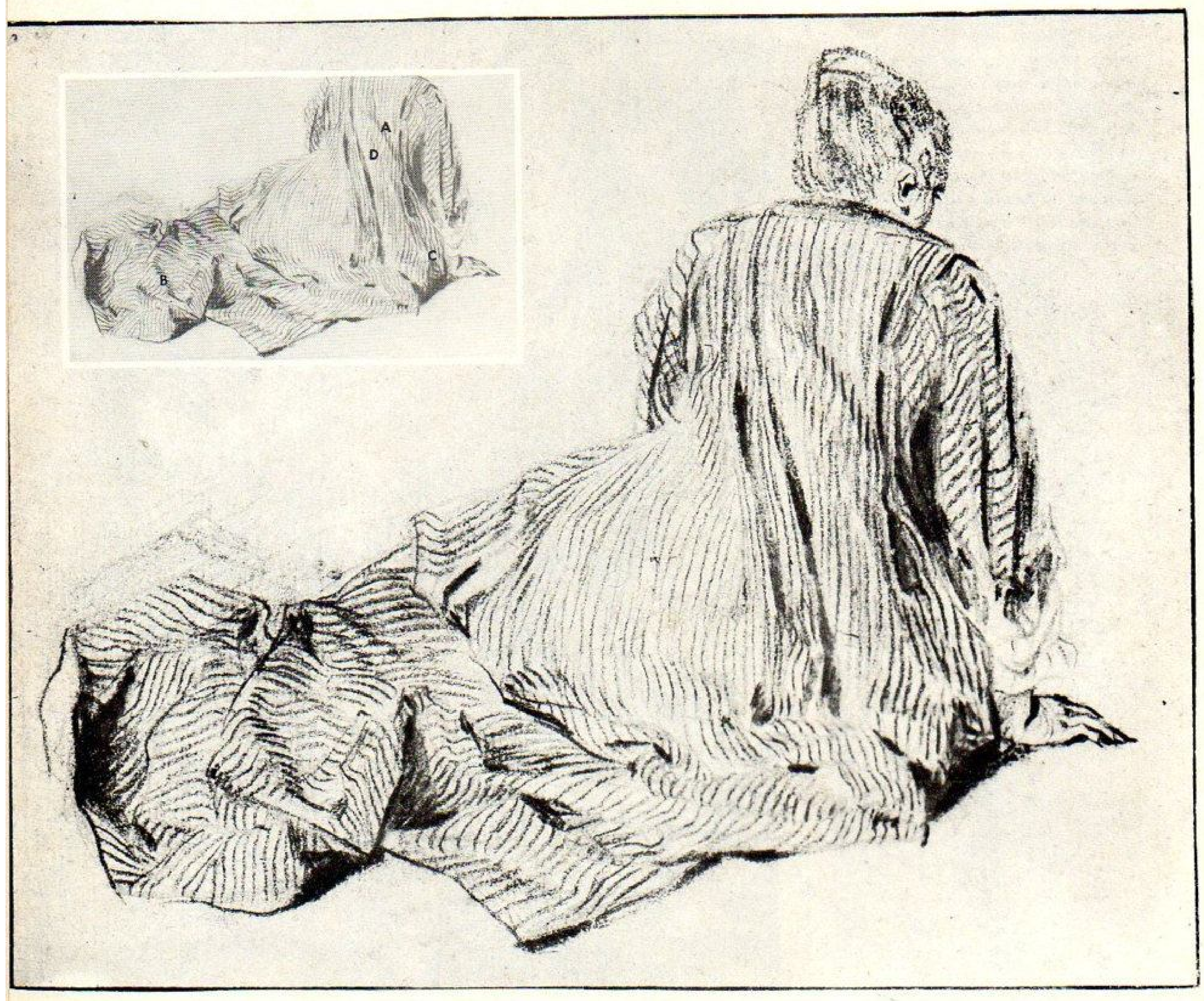
O caimento: Depois de examinar bem o tecido, divida-o em várias partes, determinadas pelo caimento, e pinte-as uma a uma. Note que a estampa ou padrão segue direção diferente em cada uma das partes. No desenho abaixo, por exemplo, as listras são verticais em alguns trechos e horizontais em outros.

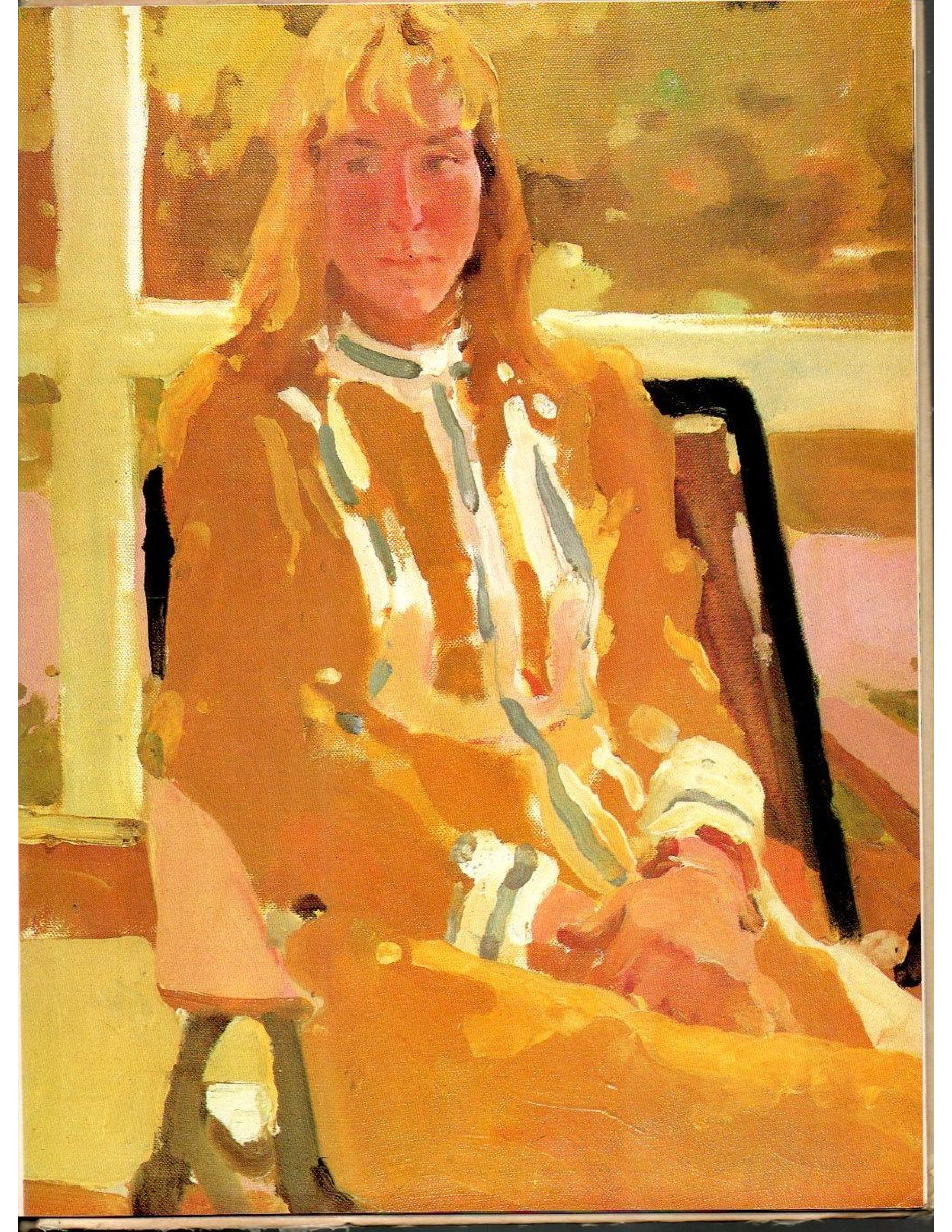
Luz e sombra: Determine as sombras e as partes iluminadas e reproduza a padronagem de maneira a distingui-las facilmente. Tratando-se de tecido listrado, por exemplo, indique as áreas claras com linhas mais espaçadas, e as sombreadas com linhas mais próximas.

Não se preocupe em reproduzir todos os detalhes das estampas; ao contrário, selecione somente aqueles que contribuem para enriquecer o trabalho. No desenho abaixo, o pintor francês Antoine Watteau concentrou-se nas listras porque foi nelas que baseou a obra. Já no retrato da página seguinte, o rosto da moça é mais importante que o vestido; por isso o autor pintou apenas os detalhes da padronagem essenciais para compor o quadro. Mesmo assim, modelou as listras tonalmente para indicar as curvas do corpo.

À direita: Daisy em Silvermine, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 76 x 61 cm. Não é necessário reproduzir os padrões do tecido nos mínimos detalhes: basta sugeri-los com poucas pinceladas. Nesta tela, o artista fez audaciosas linhas de cor para pintar os detalhes do vestido, e dividiu o padrão tonalmente.*

Abaixo: Mulher sentada no chão, *de Antoine Watteau, giz vermelho e negro, 14,6 x 16,1 cm. O pintor francês enfatizou o padrão criado pelas listras, que constituem o motivo do trabalho. Compare as diferentes maneiras como ele as desenhou nos pontos* ***A, B, C*** *e* ***D.***





A abordagem geométrica



O primeiro passo para produzir uma boa pintura é planejar a composição. Você só provocará o impacto visual que deseja se dividir adequadamente o espaço do quadro.

A maioria das obras é dividida ou no sentido horizontal ou no vertical. Uma paisagem, por exemplo, geralmente contém uma importante divisão horizontal: a linha onde o céu e a terra se encontram. Já os interiores costumam apresentar divisões verticais, representadas por paredes e portas. Mesmo que não atravessem a tela de fora a fora, essas divisões ficam sugeridas: na obra à direita, o pintor francês Georges Seurat indicou-as por meio de chaminés, mastros e figuras humanas.

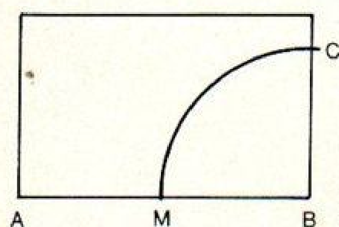
Uma vez dividido o quadro, você passa a lidar com dois ou mais retângulos ou quadrados. É para ajustar da melhor maneira essas subdivisões que os artistas vêm criando ou adaptando fórmulas geométricas.

A seção áurea

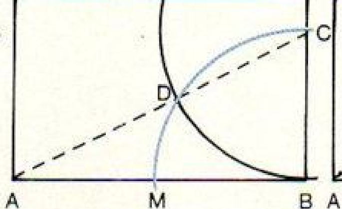
Conhecida pelo menos desde o século III a.C., a seção áurea é uma das fórmulas mais utilizadas para dividir o espaço de um quadro. Expressa uma razão entre duas partes, onde a menor está para a maior assim como a maior está para o todo. Os lados de um retângulo ou quadrado da

À esquerda: Desenho baseado em Jóqueis antes da corrida, *de Edgar Degas. Note como o poste corta a tela na proporção da seção áurea.*

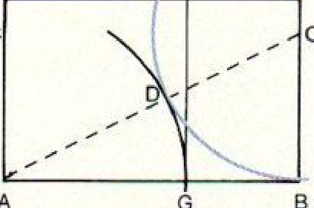
A FÓRMULA DA SEÇÃO ÁUREA



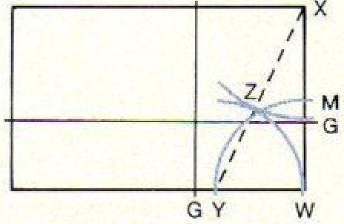
1. Considere a base da tela como a linha **AB.** Determine seu ponto médio **(M).** Posicione o compasso com a ponta seca em **B** e trace um arco. Marque **C** no ponto em que o arco cruza a borda da tela, à direita.



2. Una os pontos **A** e **C** com linha pontilhada. Abra o compasso na largura **BC** e trace um arco, que cruzará a diagonal pontilhada **AC** no ponto **D.**



3. Coloque o compasso em **AD** e trace outro arco, que cruzará a linha **AB** em **G.** A partir de **G,** trace uma linha em ângulo reto com **AB.** Esta linha, que divide a tela, é a seção áurea.

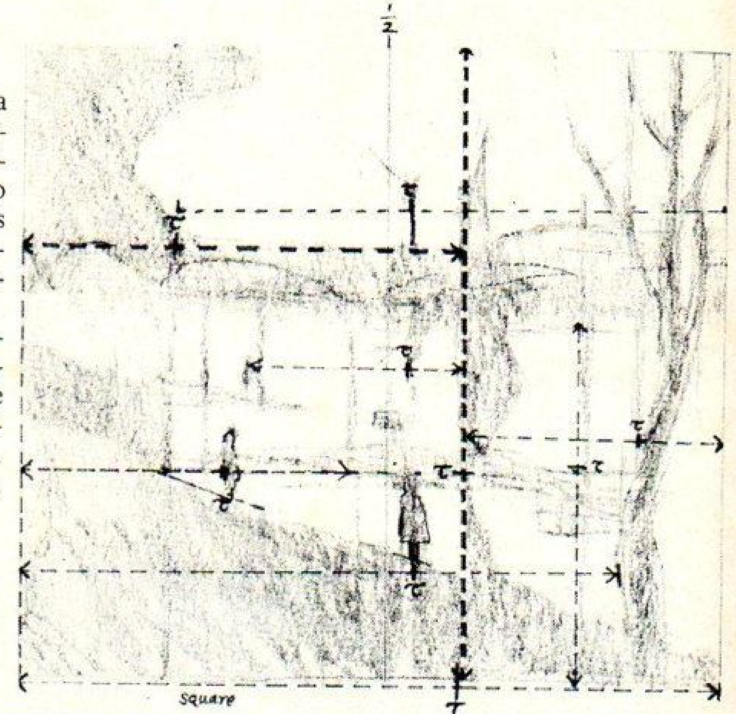


4. Repita essa operação para formar outra seção dentro da primeira. Ponha o compasso em **WM** para encontrar **Y.** Ligue **X** e **Y.** Coloque o compasso em **YW** para achar **Z,** e em **ZX** para encontrar outro **G.**

seção áurea exprimem essa razão. Se você dividir sua superfície retangular de acordo com a fórmula da seção áurea, verá que a proporção do retângulo ou quadrado menor em relação ao maior é igual à do retângulo ou quadrado maior em relação ao todo. As divisões podem ser feitas indefinidamente, até chegar-se ao menor quadrado ou retângulo — que ainda manterá as proporções da fórmula básica.

Embora as subdivisões conservem a mesma proporção, nenhuma delas tem o mesmo tamanho. Portanto, é possível, com a seção áurea, fazer uma série infinita de pontos desigualmente espaçados ou de divisões, nos quais você pode basear sua composição. Assim conseguirá dar à obra harmonia e equilíbrio, evitando repetições monótonas.

Abaixo: A ponte de Courbevoie, *de Georges Seurat, óleo sobre tela, 47,7 x 54,6 cm. O diagrama à direita mostra que, se a proporção da seção áurea for repetida diversas vezes, as linhas resultantes coincidirão com todos os elementos-chaves da pintura.*

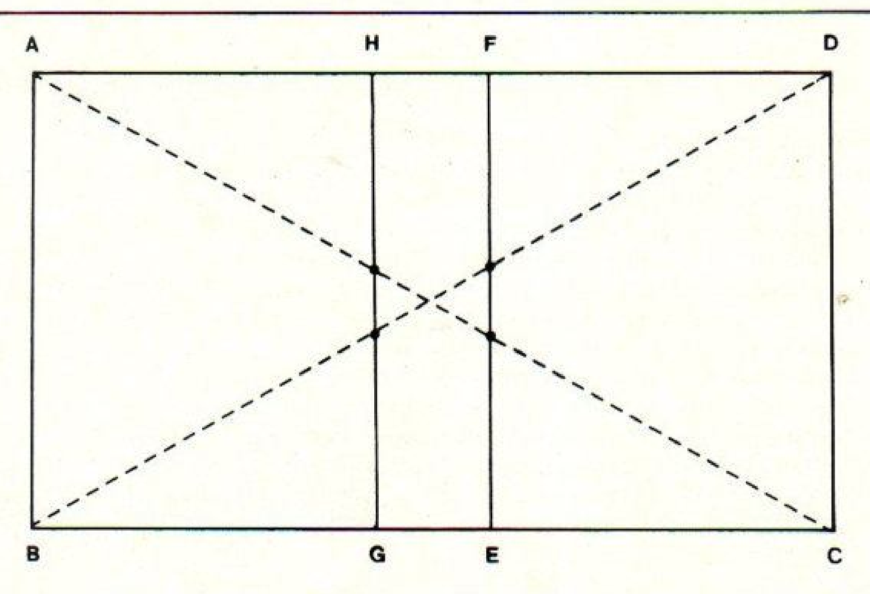


Cortesia do Courtauld Institute Galleries, Londres

A FÓRMULA DO REBATIMENTO

Supondo que sua tela tem a forma do retângulo à direita, dobre o lado mais curto **AB** sobre a base **BC** e marque o ponto **E** no local em que cair o ponto **A** (de modo que **BE** = **BA**). A partir de **E,** trace uma linha vertical **EF** para encontrar o rebatimento.

Você pode também calcular o rebatimento a partir do outro lado, obtendo mais uma linha vertical **GH.** Trace diagonais pontilhadas a partir dos cantos externos **ABCD,** formando um grande **X.** A interseção dessas linhas é ideal para abrigar elementos-chaves da composição.



O rebatimento do retângulo

Outra fórmula simples que você pode adotar para dividir um espaço de pintura é o rebatimento do retângulo, explicado passo a passo no diagrama à esquerda. Com o tempo, você conseguirá determiná-lo automaticamente, mas, enquanto não adquirir prática suficiente, siga as instruções.

Assim como na seção áurea, a fórmula do rebatimento pode ser repetida indefinidamente para determinar os elementos-chaves de uma pintura. Basta dividir com diagonais os retângulos obtidos, para encontrar pontos de interseção cada vez menores e mais numerosos.

A precisão ideal

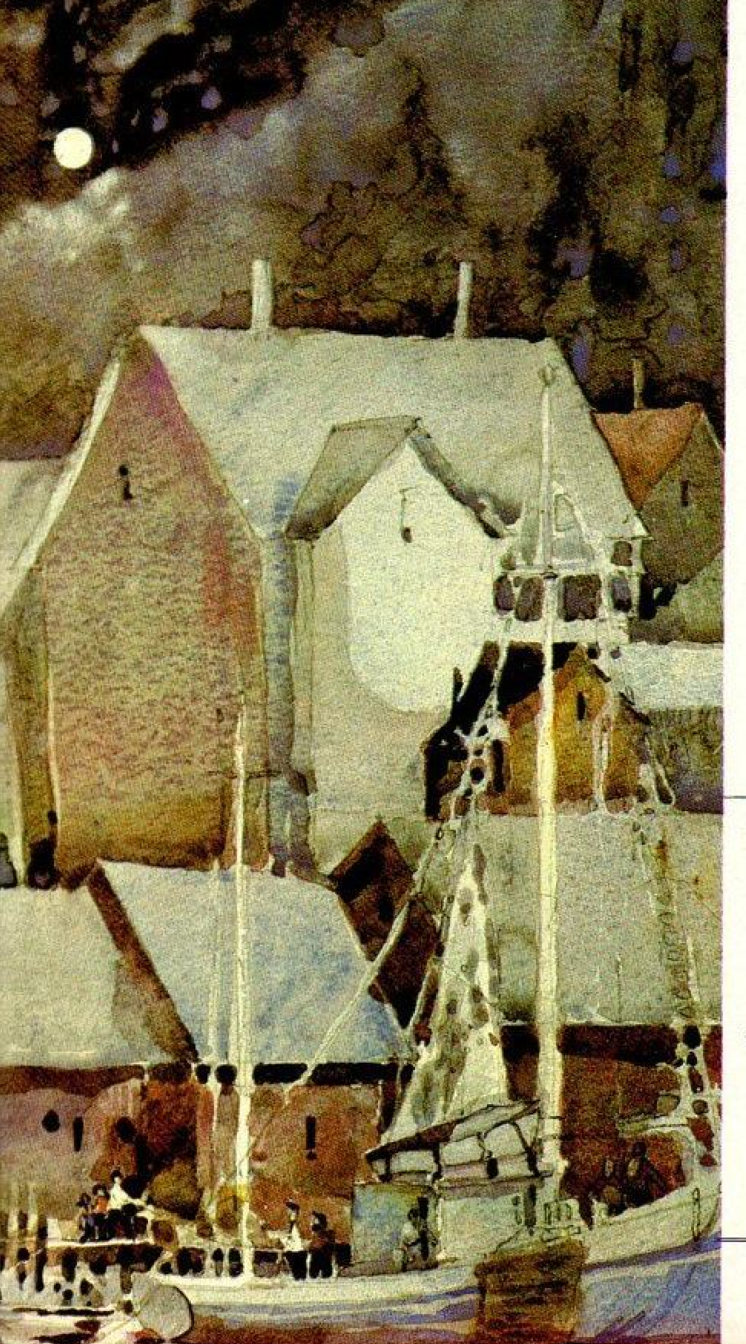
Não se preocupe em aplicar rigidamente as regras do rebatimento do retângulo ou da seção áurea. Considere-as apenas como valiosos auxiliares para planejar sua composição. Você também não precisa calcular as medidas com exatidão geométrica; basta aproximá-las do ideal.

David Millard, autor da aquarela abaixo, usou a fórmula do rebatimento somente como guia para posicionar a lua. No entanto, mesmo situada a curta distância da linha de rebatimento, a lua está harmoniosamente posicionada; se fosse deslocada para qualquer outro ponto do quadro, o equilíbrio da composição deixaria de ser perfeito.

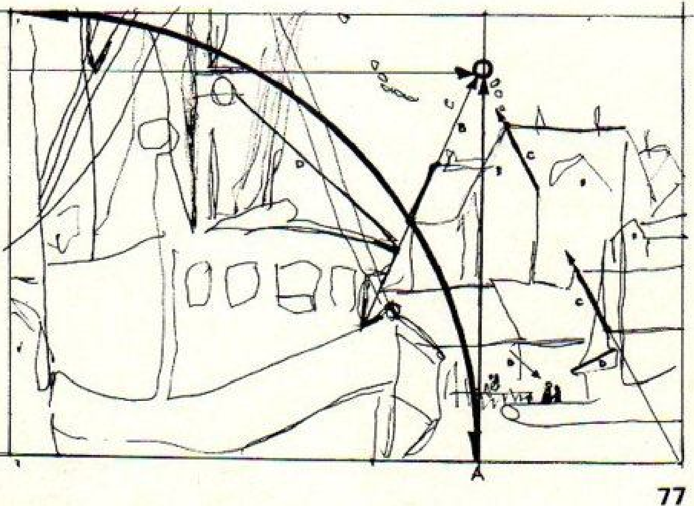
Artistas como o impressionista Edgar Degas e o divisionista Georges Seurat conheciam bem a seção áurea, mas nunca a aplicaram com precisão. A geometria de uma pintura como *A ponte de Courbevoie*, de Seurat, ou *Jóqueis antes da corrida*, de Degas, é flexível e espontânea, e depende de fatores diferentes da simples rede linear. A maneira como você coloca uma forma deve ser sempre modificada pela cor, pelo tom e pelo conteúdo emocional da obra, tanto quanto por sua geometria.

A geometria entre os mestres

As divisões geométricas podem ser encontradas nas criações de muitos grandes artistas. Piero della Francesca, mestre italiano do século XV, freqüentemente usava o rebatimento do retângulo como guia para a composição, definindo o quadrado com arquitetura por trás das figuras humanas. Os franceses Degas, Seurat, Auguste Renoir e Paul Cézanne também empregavam subestruturas geométricas em suas pinturas. Examine um livro com reproduções de quadros impressionistas e procure detectar a seção áurea ou o rebatimento do retângulo. É um exercício que poderá ajudá-lo muito a aplicar fórmulas geométricas em seus próprios trabalhos.



Abaixo: Lua de caçador, *de David Millard, aquarela sobre papel Arches de 300 g, 56 x 76 cm. O esboço abaixo mostra como o autor empregou a fórmula do rebatimento do retângulo para posicionar os principais elementos da obra. O quadrado formado pelo rebatimento é ocupado pelo barco grande de pesca, enquanto o retângulo vertical contém os detalhes do fundo. Millard usou também a linha vertical do rebatimento para determinar a posição da lua. Inicialmente ele a situou nessa linha, mas depois deslocou-a um pouco para alinhá-la com a inclinação dos telhados.*



O cão como modelo

☆ A ESTRUTURA DO CORPO

O ilustrador Norman Adams, especializado em animais, recomenda desenhar o corpo do cão como uma série de formas diversas. O tronco (com o peito profundo, afilando-se na extremidade oposta) lembra um feijão; a cabeça pode ser tratada como um círculo, e o focinho, como um cilindro com a ponta achatada. Desenhe as pernas como cilindros afilados, as patas em semicírculos e a parte superior dos membros na forma de rins invertidos.

☆ TRAÇOS FLUIDOS

Use materiais brandos, como carvão, lápis macio ou aquarela, para fazer seus primeiros esboços de cães em movimento. Concentre-se mais nos gestos do que nos detalhes, e não se preocupe com precisão. Mesmo que alguns esboços pareçam confusos, guarde-os para usar mais tarde como referência.

Só é possível desenhar bem um animal quando se conhece — e entende — seu comportamento. E um dos animais que mais facilmente se deixam conhecer é, sem dúvida, o cão. Transforme o seu, ou o de um amigo, em modelo, e comece a "retratá-lo". Não espere, contudo, que ele fique parado todo o tempo numa só pose, nem desanime diante da dificuldade de captar seu movimento praticamente incessante; tampouco se deixe vencer pela tentação de basear seu trabalho numa fotografia: parece muito mais fácil, porém o resultado não será tão compensador.

O cão em repouso

Para familiarizar-se com a estrutura básica do cão, escolha um modelo que esteja dormindo ou descansando. Observe-o com atenção e anote a "montagem" de seu corpo. Compare as posições dos membros e suas proporções, sem esquecer que, ao contrário do que acontece com os seres humanos, eles diferem substancialmente de uma raça para outra.

Nesta fase inicial não se preocupe com detalhes. Faça esboços rápidos, sobrepondo as partes componentes do corpo; e não se detenha em apagar erros. Quanto mais esboços você fizer, mais depressa conseguirá colocar no papel as características essenciais do animal.

O cão em movimento

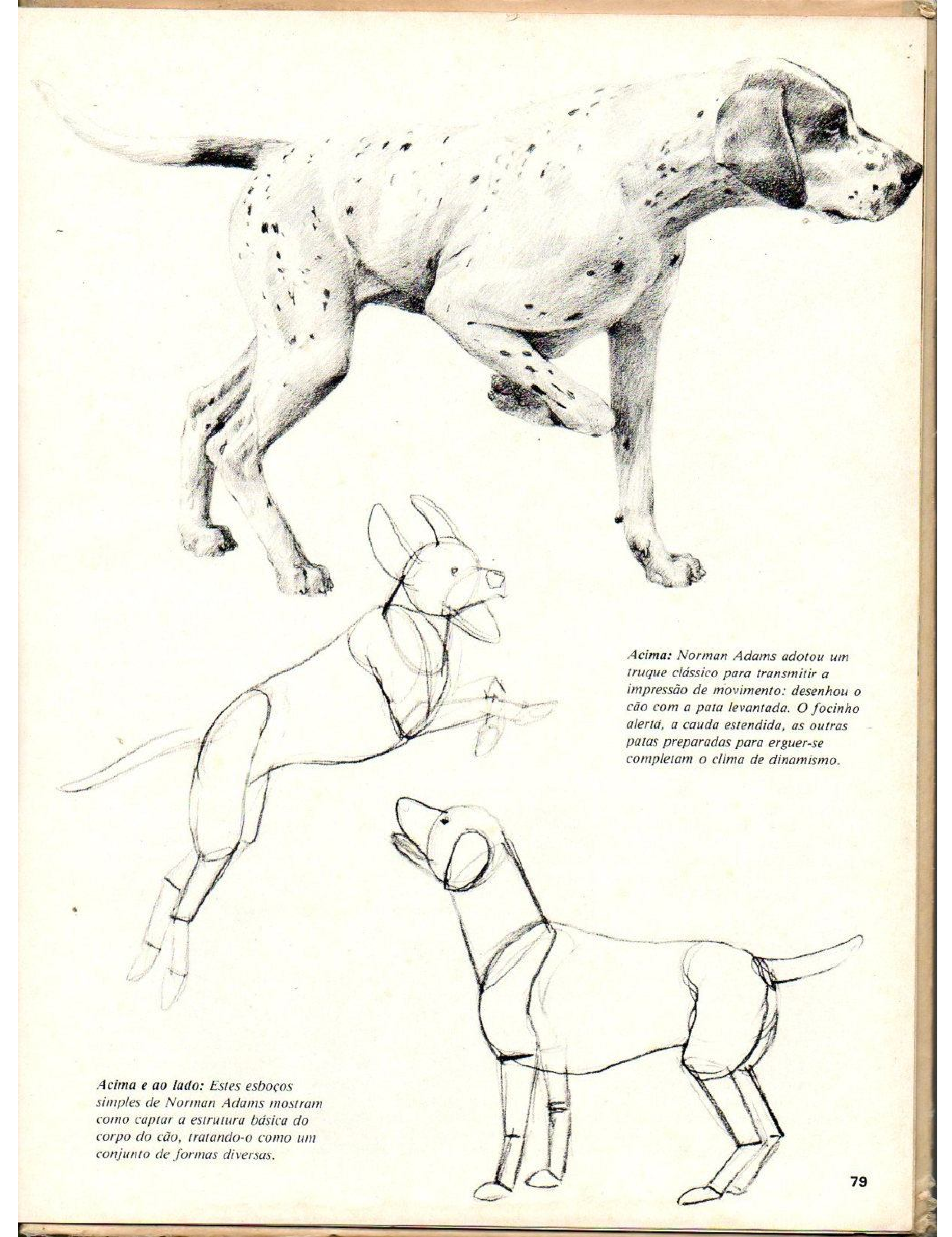
Quando tiver adquirido bastante prática em esboçar modelos imóveis num tempo relativamente curto, experimente desenhar um cão em movimento. Mas não espere voltar para casa com uma preciosidade para emoldurar, logo após sua primeira tentativa. É necessário muita paciência para obter bons resultados, mas vale a pena perseverar, pois são as cenas de movimento que mais refletem a personalidade canina.

Observe o animal com atenção, analisando como e por que ele se movimenta de determinada maneira. Entendendo seus gestos, você conseguirá fazer um desenho convincente.

Se o cão estiver andando ou correndo, atente para a posição das patas. Tente esboçá-lo com a pata dianteira estendida ou ligeiramente levantada, para dar a impressão de movimento; mas cuide de retratar as outras patas em posição compatível.

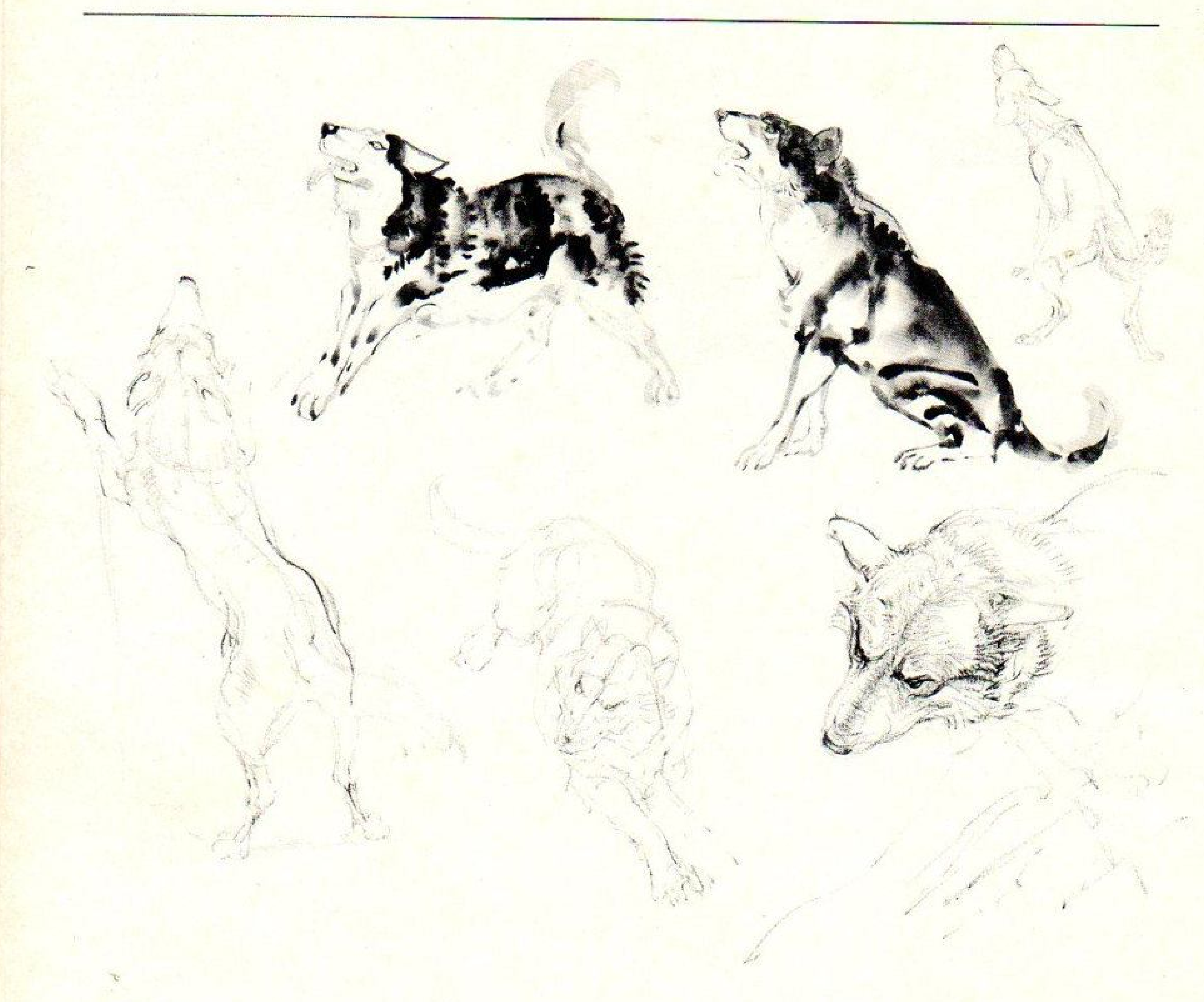






Acima: Norman Adams adotou um truque clássico para transmitir a impressão de movimento: desenhou o cão com a pata levantada. O focinho alerta, a cauda estendida, as outras patas preparadas para erguer-se completam o clima de dinamismo.

Acima e ao lado: Estes esboços simples de Norman Adams mostram como captar a estrutura básica do corpo do cão, tratando-o como um conjunto de formas diversas.



A pelagem

Tendo aprendido a captar a forma e o movimento básico com esboços, passe para um desenho ou pintura mais sofisticados, baseados no trabalho anterior. Nesta fase você terá a oportunidade de reproduzir a pelagem do animal.

Pêlos longos: Para desenhar ou pintar a pelagem de um *collie* ou de um *cocker spaniel,* faça os traços seguindo a direção dos pêlos. Varie-os de acordo com a natureza da pelagem: curtos e escuros para pêlos ásperos e eriçados, longos e fluidos para pêlos macios.

Como a pelagem segue o contorno do corpo, oriente os traços no mesmo sentido. Uma sugestão interessante para facilitar este trabalho é aplicar os traços sobre um esboço prévio da forma básica do animal.

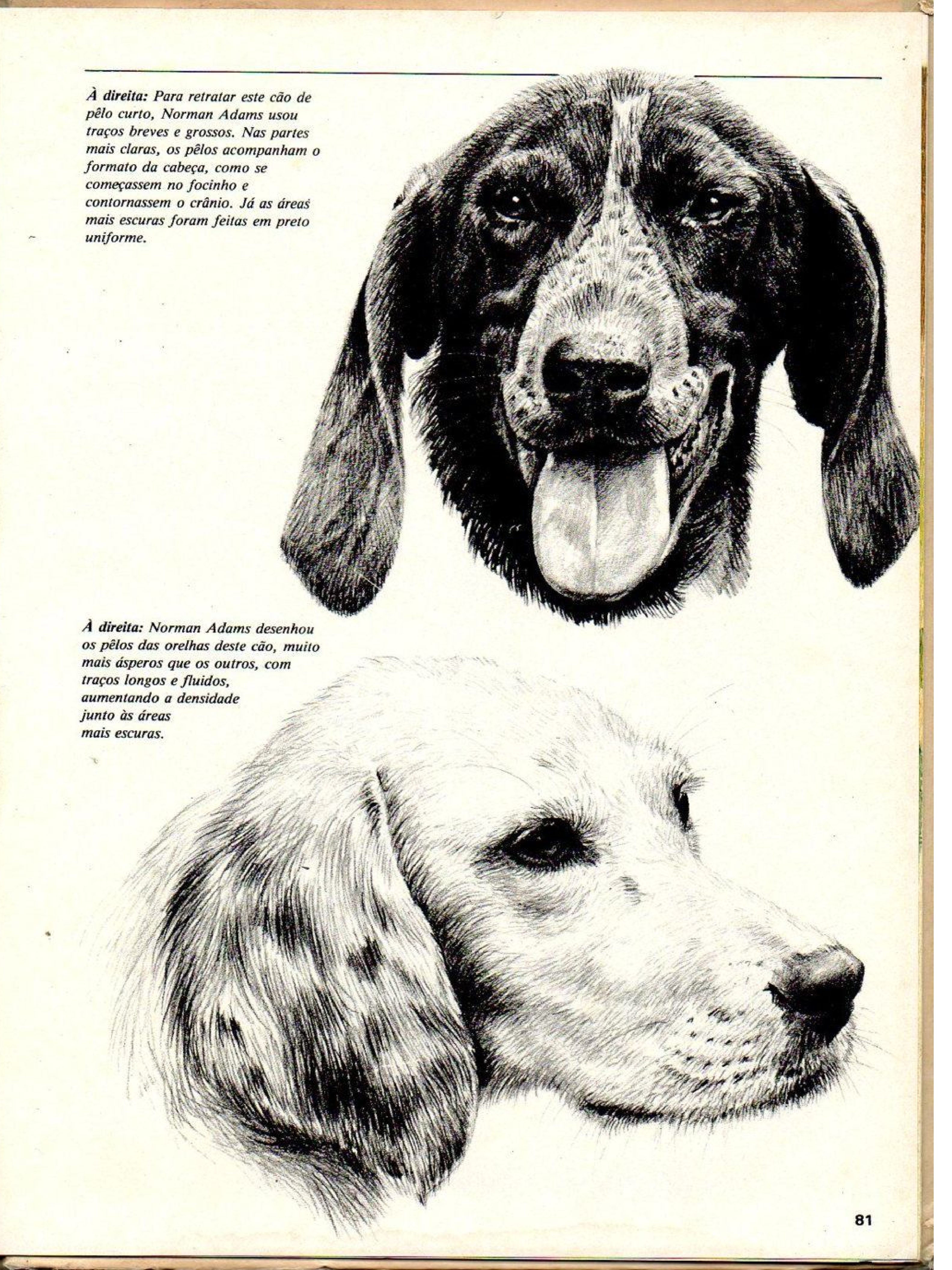
Tenha sempre em mente que, mesmo sendo espessa, a pelagem reflete a luz; assim, permite-lhe criar uma impressão de volume mediante a marcação das áreas de luz e sombra. Um método prático para chegar a esse resultado consiste em aplicar os traços bastante próximos uns dos outros nas áreas de sombra, e mais espaçados nas partes que refletem a luz.

Pêlos curtos: Algumas raças caninas possuem pêlos tão curtos que mal se consegue distingui-los individualmente. Se o seu modelo pertence a uma dessas raças, enfatize a modelagem tonal, pois a forma da pelagem é, aqui, mais importante que a textura.

Note ainda que, quanto mais curto o pêlo, mais pronunciados são os músculos e os ossos da superfície. Portanto, represente as áreas de luz e sombra com precisão, para refletir essa característica, aumentando a impressão de forma tridimensional.

Pêlo de *poodle:* Talvez a pelagem mais difícil de reproduzir seja a do *poodle.* O artista Norman Adams recomenda fazê-la com massas de traços curvos reunidos numa série de tufos. Deixe as curvas em cada tufo fluírem em direções diferentes e você conseguirá desenhar com realismo o pêlo duro e crespo desse animal.

Acima: Robert Frankenberg captou os gestos básicos de cães em movimento mediante uma série de aguadas rápidas de tinta de escrever e esboços a lápis. Note que a posição das patas muda nas diferentes poses, porém as patas dianteiras estão sempre mais esticadas do que as traseiras.



À direita: Para retratar este cão de pêlo curto, Norman Adams usou traços breves e grossos. Nas partes mais claras, os pêlos acompanham o formato da cabeça, como se começassem no focinho e contornassem o crânio. Já as áreas mais escuras foram feitas em preto uniforme.

À direita: Norman Adams desenhou os pêlos das orelhas deste cão, muito mais ásperos que os outros, com traços longos e fluidos, aumentando a densidade junto às áreas mais escuras.

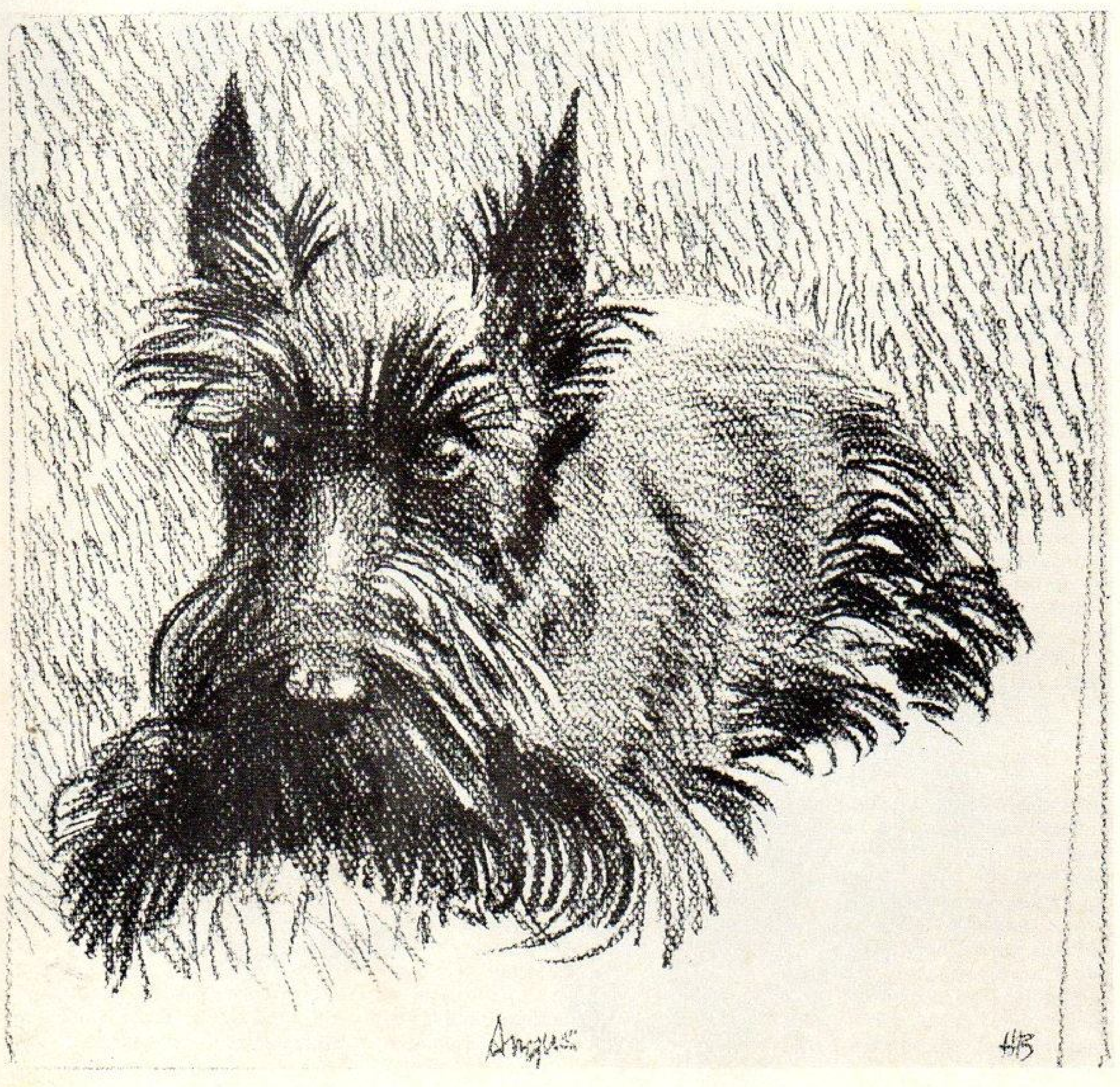
Abaixo: Angus, *de Harry Borgman, lápis pastel Carb-Othello sobre papel colorido, 29 x 30 cm. O autor explorou o grão áspero do papel de pastel para enfatizar a aspereza da pelagem do modelo. Atente para a economia de traços: os pêlos foram desenhados individualmente só nos pontos em que são mais espessos.*

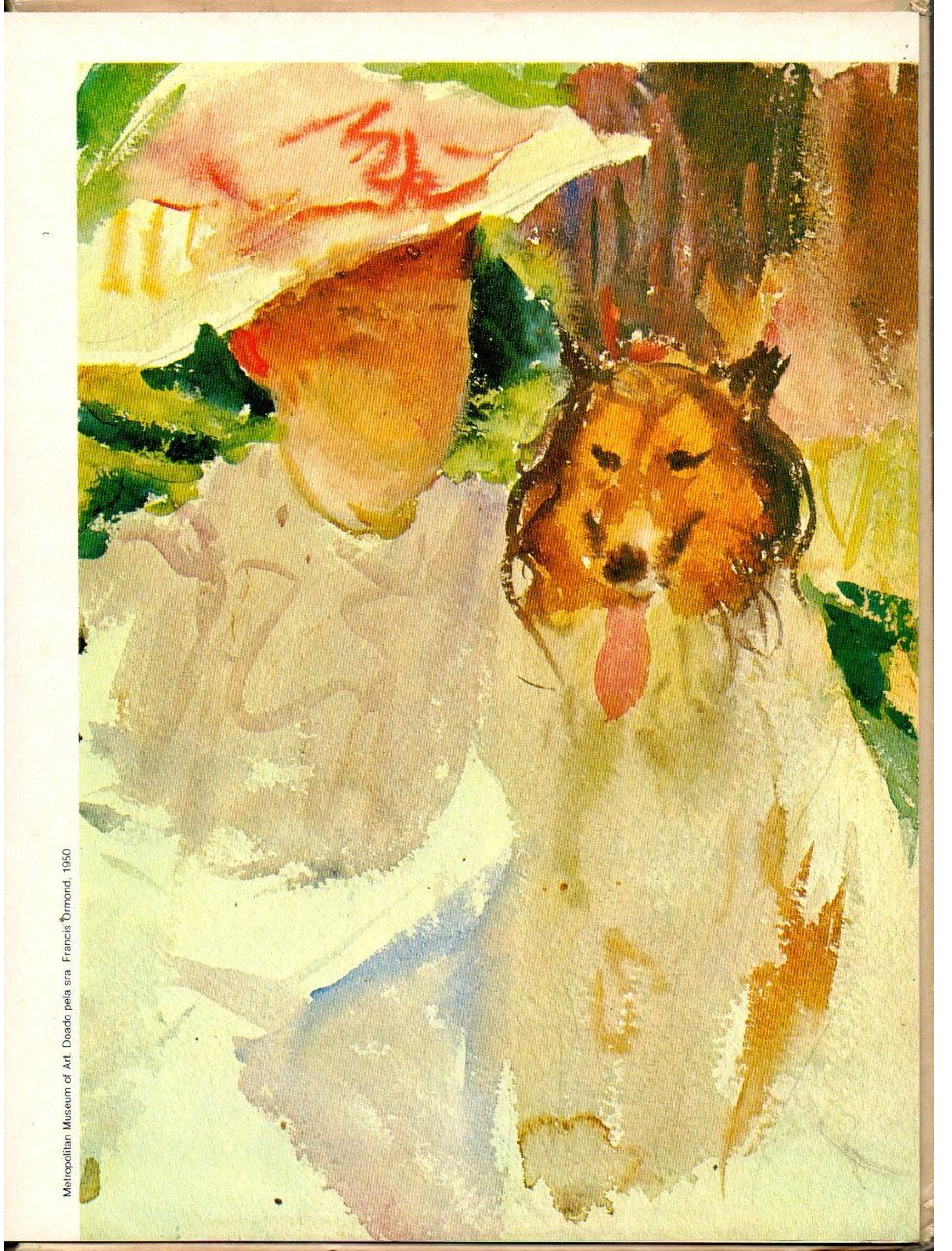
A personalidade

Todo cão tem sua personalidade; assim, ao escolher um para seu modelo, trate-o como se estivesse retratando uma figura humana, ou seja, destaque-lhe os traços individuais ou as características de seu comportamento. Você pode identificar estas analisando, por exemplo, sua maneira de sentar-se. A posição do animal apresentado no desenho abaixo diz muito sobre sua personalidade. Por outro lado, um único detalhe, devidamente trabalhado, pode ser mais significativo, nesse aspecto, do que uma pintura muito elaborada. Note, na aquarela ao lado, como o pintor John Singer Sargent destacou a língua do cão, para enfatizar-lhe a personalidade.

Ao lidar com um modelo canino, não se limite a produzir uma imagem fotográfica. Concentre-se nas características do cão escolhido: orelhas caídas, olhar curioso, cauda abanando são detalhes importantes, que indicam a personalidade do cão e dão mais vida a uma obra.

À direita: Mulher com collie, *de John Singer Sargent, aquarela, 35,2 x 25,4 cm. A língua rosada revela mais a personalidade do animal do que qualquer outro detalhe incluído na pintura.*





Metropolitan Museum of Art. Doado pela sra. Francis Ormond, 1950

Expressões faciais

Para o retratista, nada pode falar mais sobre as emoções de uma pessoa do que a expressão de seu rosto. O modo como olha para algo, a disposição dos lábios, a aparência da testa são indicadores seguros de sua alegria, tristeza, irritação e tantos outros sentimentos.

Transmitir a expressão de um rosto não é, contudo, tarefa das mais simples. Há tantos detalhes significativos que geralmente é difícil escolher aqueles que melhor traduzem a emoção do modelo. Os olhos e a boca são pontos cruciais nesse aspecto, mas nem sempre bastam para chegar-se ao resultado pretendido. A variedade de expressões faciais é praticamente ilimitada, e você só aprenderá a captá-las dedicando alguns minutos de seu dia — no intervalo para o almoço, no trajeto rumo ao trabalho — a estudar rostos diversos e, se possível, a esboçá-los.

Os olhos falam

Mais do que qualquer outro traço facial, os olhos revelam as emoções e os sentimentos de uma pessoa. Ao observar e desenhar, considere toda a área dos olhos: a posição das sobrancelhas, a quantidade de branco visível no globo ocular, as linhas que partem dos cantos externos.

Abaixo: *Estude as expressões dos espectadores de um julgamento, no desenho de Tracy Sugarman. Veja que alguns estão entediados, outros prestam atenção. Procure identificar os traços indicadores de suas emoções.*





☆ A EXPRESSÃO BÁSICA
Mesmo num curto espaço de tempo, a expressão do rosto de uma pessoa muda várias vezes. Para captar a que melhor informa sobre suas emoções naquele momento, estude-lhe o rosto por algum tempo. Você notará que determinada expressão aparece com mais freqüência: é esta que você deve captar.

A posição das sobrancelhas: Inclinadas para dentro, na direção do nariz, as sobrancelhas indicam raiva e agressividade; inclinadas para fora, na direção do contorno do rosto, conferem à pessoa uma aparência triste. Sobrancelhas arqueadas produzem um olhar de surpresa ou de interesse, mas também sugerem irritação. Neste caso, causarão maior impacto se você as desenhar com sombras abaixo delas, escurecendo toda a área dos olhos.

A quantidade de branco: Olhos apertados, com pouco branco aparente, em geral revelam uma personalidade irrequieta. Olhos bem abertos, com grandes áreas de branco, indicam surpresa ou candura. Repare que os olhos inocentes das crianças têm a parte branca mais ampla que os dos adultos.

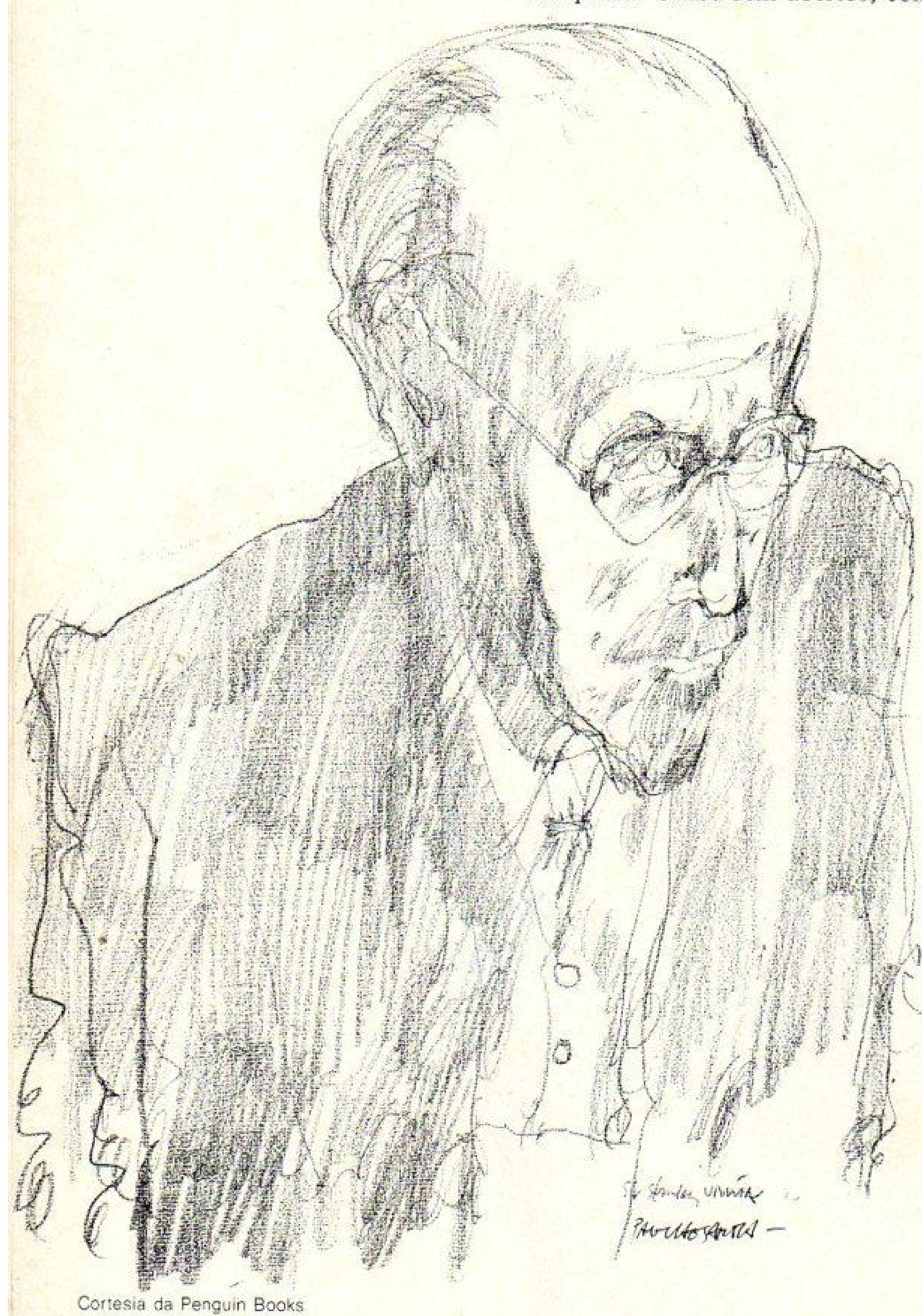
Linhas a partir dos cantos: Nas pessoas mais velhas, a alegria costuma expressar-se na região dos olhos por meio de linhas que partem dos cantos externos. O branco visível, neste caso, torna-se menor, e pequenas bolsas surgem sob a pálpebra inferior.

A expressividade da boca

A linha escura entre os lábios é a parte mais importante da boca, no que diz respeito à expressão. Se essa linha se apresenta curvada para cima, expressa alegria; se, ao contrário, se orienta para baixo, denota tristeza. Quanto a isso, os principiantes não encontram grandes dificuldades. Seu problema geralmente consiste em representar um sorriso, pois tendem a exagerar a expressão, curvando demasiado para cima a linha entre os lábios. Seja comedido nesse aspecto, e lembre-se de que, quando uma pessoa sorri largamente, seu lábio inferior não apresenta sombra.

Fusão de emoções

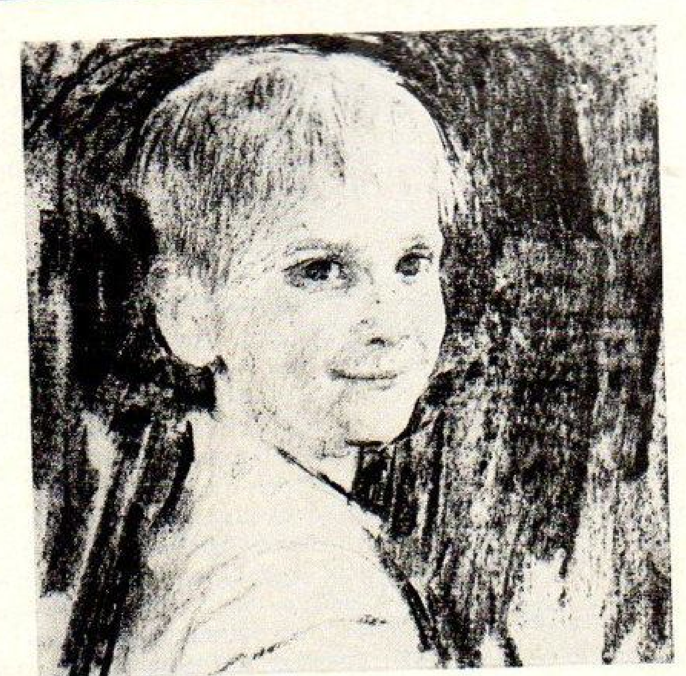
Procure retratar um modelo com várias expressões faciais, usando linhas diferentes para transmitir cada uma delas. Escolha, por exemplo, uma velha senhora: incline suas sobrancelhas para fora, a fim de informar ao observador que ela passou por muitos sofrimentos; faça a linha de seus lábios ligeiramente curvada para cima, indicando que ela resistiu às provações e encara a vida com serenidade e otimismo.



Cortesia da Penguin Books

À esquerda: Sir Stanley Unwin, *de Paul Hogarth, carvão sobre papel colorido. A forma arqueada das sobrancelhas do modelo informam que ele está concentrado em algo.*

À direita: Mulher dormindo, *de Thomas Kinkade, aquarela em papel montado, 27,5 x 41 cm. Durante o sono, a expressão fica relaxada. Note que as sobrancelhas estão em repouso, as pontas dos lábios curvam-se ligeiramente para baixo e as linhas do nariz mal se evidenciam.*



LINHAS DO SORRISO

Além dos olhos e da boca, vale a pena observar também as duas linhas divergentes que partem dos cantos do nariz, em direção aos cantos da boca. Em geral são retas, mas, quando a pessoa sorri, ficam ligeiramente curvas, dando maior volume às maçãs do rosto.

Quando desenhar ou pintar essas linhas — conhecidas como linhas do sorriso —, defina-as com áreas de luz e sombra. No retrato à esquerda, elaborado a carvão, o artista George Passantino deu maior volume às maçãs do rosto, iluminando-as. Mas é possível chegar ao mesmo resultado usando o recurso contrário, ou seja, colocando sombra sob as maçãs do rosto.

As linhas do sorriso são especialmente úteis para indicar idade; assim, costumam ser fracas numa criança e profundas numa pessoa madura.

Cenas urbanas

ESPECTADORES
Muitos principiantes deixam de desenhar ou pintar cenas urbanas porque receiam atrair uma multidão de espectadores. A solução definitiva para esse problema consiste em vencer totalmente a inibição, de modo a não se perturbar mais com os curiosos. Contudo, enquanto isso não acontece, procure trabalhar num lugar resguardado dos olhares dos passantes, como no interior de um automóvel ou na janela de um edifício alto. Lembre-se, porém, de que você não se sentirá como parte integrante da cena e, portanto, dificilmente conseguirá transmitir em sua obra a atmosfera desejada.

Cenas urbanas constituem motivos tão interessantes quanto marinhas e paisagens campestres — com a vantagem adicional de não requererem grandes deslocamentos no espaço. Muitas vezes, basta você postar-se à janela de sua sala para captar uma cena atraente e cheia de vida, digna de ser transposta para a tela ou papel.

O ponto de vista

Escolha sempre um ponto de vista que favoreça o motivo, mesmo que, para obtê-lo, tenha de abrir mão de seu conforto.

Experimente vários pontos de vista e não tenha como norma escolher sempre a imagem central. Procure observar a cena a partir de uma janela mais alta ou mesmo do telhado: você verá que as pessoas, os carros e até a superfície da rua assumem uma aparência totalmente diversa — e, não raro, bem mais interessante.

Em contrapartida, tente focalizar vitrines ou cartazes colocando-se à janela de um porão. Desse nível mais baixo, você poderá captar a inter-relação entre um objeto visto de perto, como a base decorada de um poste de iluminação, por exemplo, e elementos ao longe, como a fileira de prédios do outro lado da rua.

A importância da perspectiva

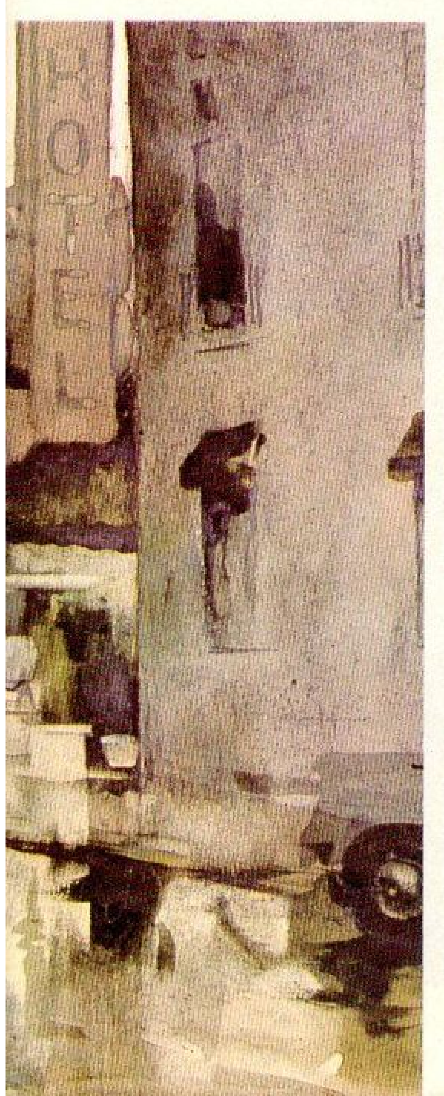
Parà pintar cenas urbanas convincentes, você deve produzir uma ilusão de profundidade. A massa de linhas paralelas — calçadas, ruas, edifícios — oferece boa oportunidade para aplicar as leis da perspectiva.

Antes de começar a trabalhar, determine a posição do horizonte. Então, desenhe as principais linhas de direção dos prédios, assegurando que, se continuadas, elas acabariam por encontrar-se num ponto da linha do horizonte.

Procure olhar a cena através de um visor, para entender melhor os ângulos e a perspectiva dos prédios em relação às bordas da pintura.



À direita: Buffalo Optical, *de Robert Cottingham, óleo sobre tela, 152 x 244 cm. Um ponto de vista incomum, combinado com um corte habilidoso, transformou uma cena banal num quadro dinâmico e interessante.*



À esquerda: A esquina do mercado e a igreja *(detalhe), de Philip Jamison, aquarela e carvão, 33 x 68,6 cm. Note como as linhas que definem a margem da rua e as vitrines convergem todas para um ponto de fuga imaginário no horizonte.*

Simplificação acima de tudo

Ao trabalhar cenas urbanas, é muito fácil sucumbir à tentação de transpor para o desenho ou pintura todos os elementos que se apresentam diante de seus olhos. Para não cometer esse erro, que o levaria a produzir uma obra confusa e tediosa, siga rigorosamente as regras da simplificação: observe bem o motivo, selecione os elementos que contribuem de fato para expressar o que tem em mente — e esqueça o resto.

Observe a aquarela abaixo, da autoria de Harry Borgman: com poucos edifícios, três automóveis, um ônibus e alguns pedestres, o artista transmite convincentemente a atmosfera de um entardecer chuvoso na agitada capital inglesa.

A seleção dos elementos

A variedade de motivos que a vida urbana oferece é bem maior que a encontrada no campo: de um único ponto de vista você pode encontrar material suficiente para elaborar dez obras diferentes.

Tire vantagem da amplitude da escolha e seja criativo em sua seleção.



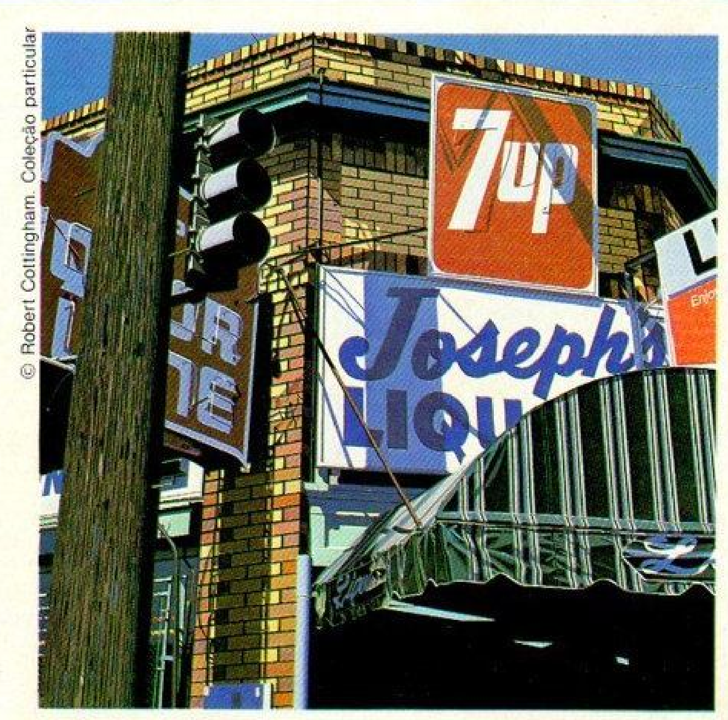
Abaixo: Chuva londrina, *de Harry Borgman, aquarela sobre painel áspero para aquarela, 32,1 x 31,8 cm.*
A simplificação é a chave para pintar boas cenas urbanas. Incluindo no quadro poucos veículos e algumas pessoas, o autor transmite toda a atmosfera da cidade sob a chuva.

Acima: Os mercadores chineses, *de Childe Hassam, óleo sobre tela, 51,5 x 91,4 cm. Veículos, multidões e prédios imponentes não são essenciais para compor uma interessante pintura urbana. Um simples flagrante do cotidiano pode, às vezes, ser mais eficiente.*

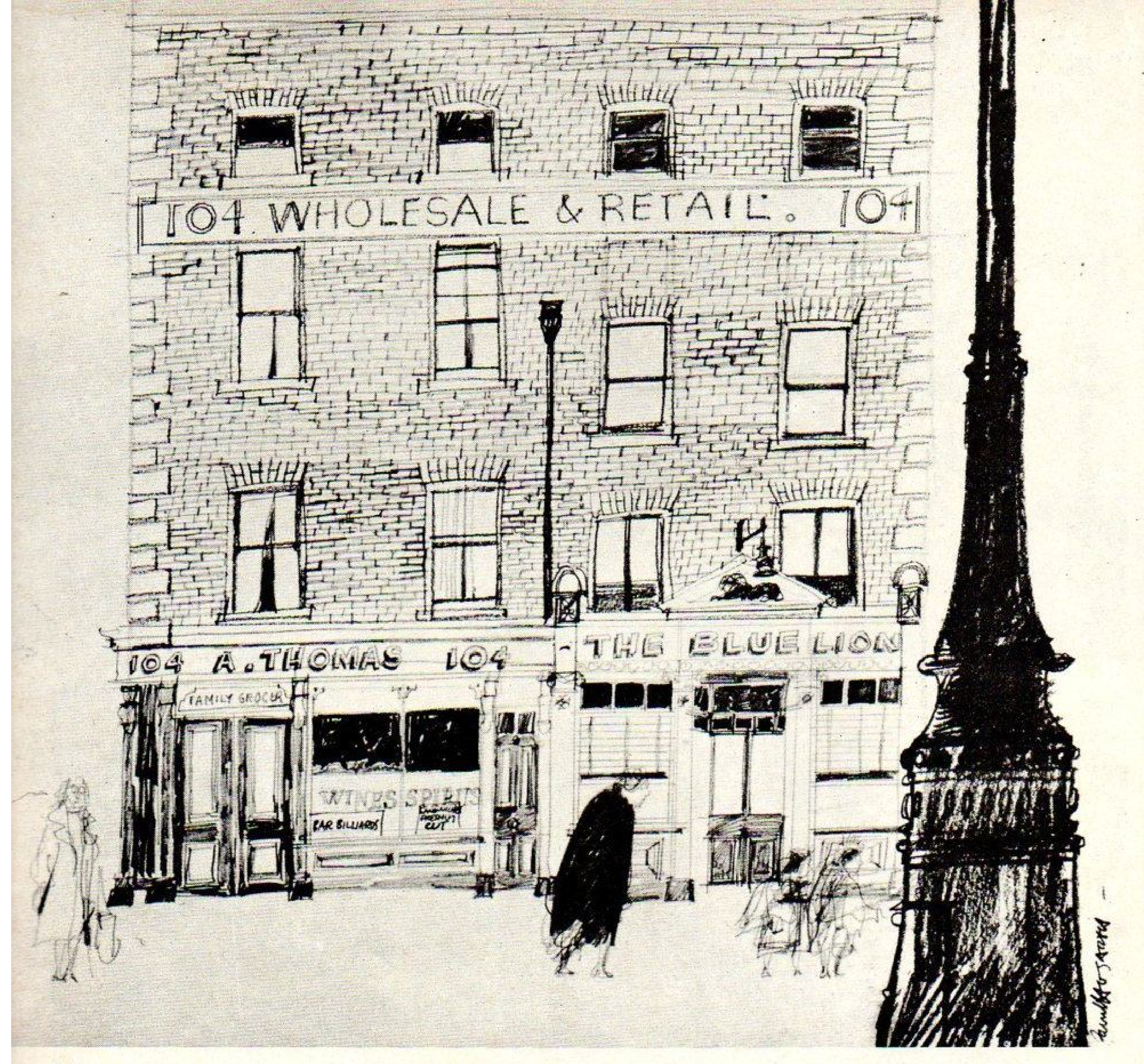
Não aborde sempre os mesmos motivos, como a igreja no fundo da praça, a ponte sobre o rio, a estátua no meio do jardim. Uma seqüência de lojas, pessoas sentadas diante de um café, uma esquina deserta podem constituir motivos muito mais interessantes, capazes de proporcionar trabalhos bem melhores.

Para dar maior variedade à composição, fique atento a postos de gasolina, grandes chaminés de fábricas, arcos de pontes. Suas formas geométricas podem contribuir muito para quebrar a monotonia de uma fileira de edifícios.

As pessoas são elementos que não devem ser ignorados. Mas, mesmo que você decida destacá-las em seu trabalho, não as trate como simples modelos de retratos. Observe o padrão geral que elas produzem na composição — um ser solitário, um grupo, uma multidão.



PLACAS E CARTAZES
Numerosos artistas costumam omitir placas de estabelecimentos comerciais e cartazes publicitários. É um erro, pois esses elementos proporcionam um motivo diferente, com suas formas e texturas variadas. Além disso, suas cores não naturais propiciam ótima oportunidade de ampliar mais a paleta.
Pintura: *Joseph's Liquor,* de Robert Cottingham, óleo sobre tela, 81 x 81 cm.



☆ O RECURSO DO CLOSE-UP
Muitas vezes é possível melhorar bastante uma cena urbana incluindo no primeiro plano um objeto facilmente identificável.
O observador poderá comparar o tamanho desse objeto com o de outros elementos da cena, para ter uma idéia mais clara do espaço envolvido. No desenho acima, Paul Hogarth usou o poste de iluminação como um recurso de close-up. Cubra-o com a mão e você imediatamente perderá a noção de espaço.

O planejamento

Lembre-se de que todos os elementos que você selecionar desempenharão papel importante na composição. Estude-os demoradamente e situe-os na cena de modo a fazê-los guiar os olhos do observador para o foco de interesse.

Considere especialmente postes de iluminação, cabines telefônicas, proteções de ferro e bancos de praça, pois trata-se de elementos que você pode "deslocar" à vontade, para melhor adequá-los a sua composição. Não deixe também de levar em conta a distribuição das áreas de luz e sombra; se for equilibrada e aproveitar bem os contrastes, contribuirá decisivamente para o sucesso do projeto geral. Finalmente, não se esqueça de que a oposição rítmica entre claro e escuro é muito agradável aos olhos.

Acima: The Blue Lion, *de Paul Hogarth, lápis de grafite e carvão sobre papel de rolo Daler. Note que o autor conduz os olhos do observador do poste para a figura central; depois leva-os pela calha vertical e ao longo das venezianas, destacando todos esses elementos com tom mais escuro.*



Acima: WPEN, *de Philip Jamison, aquarela, 32 x 74 cm. Os postes telegráficos foram deliberadamente entortados, para dar à obra uma composição vívida.*

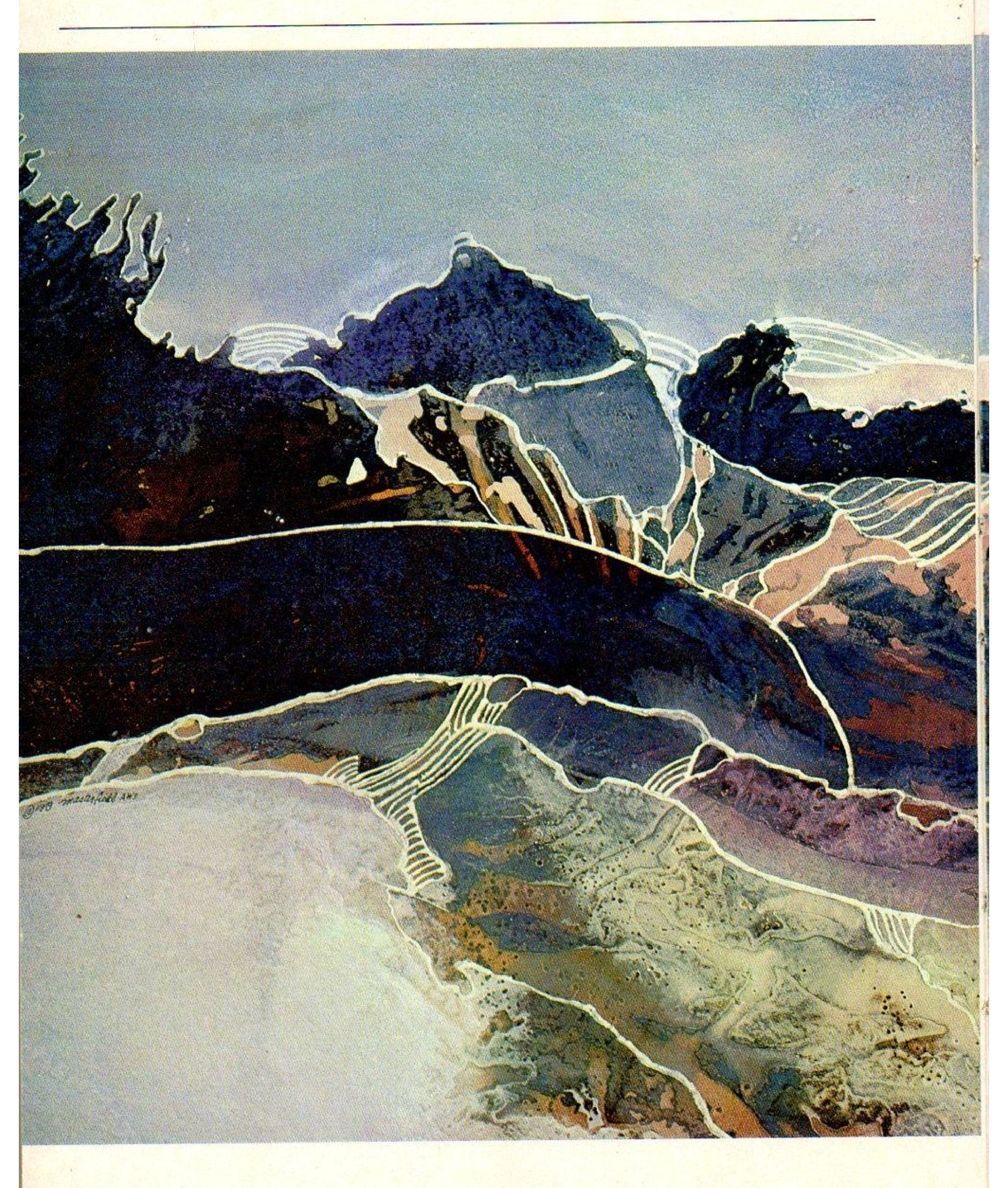
Abaixo: A ponte Halfpenny, *de Paul Hogarth, lápis de grafite sobre papel Strathmore. Os elementos da rua foram usados com muita imaginação, para atrair o olhar.*

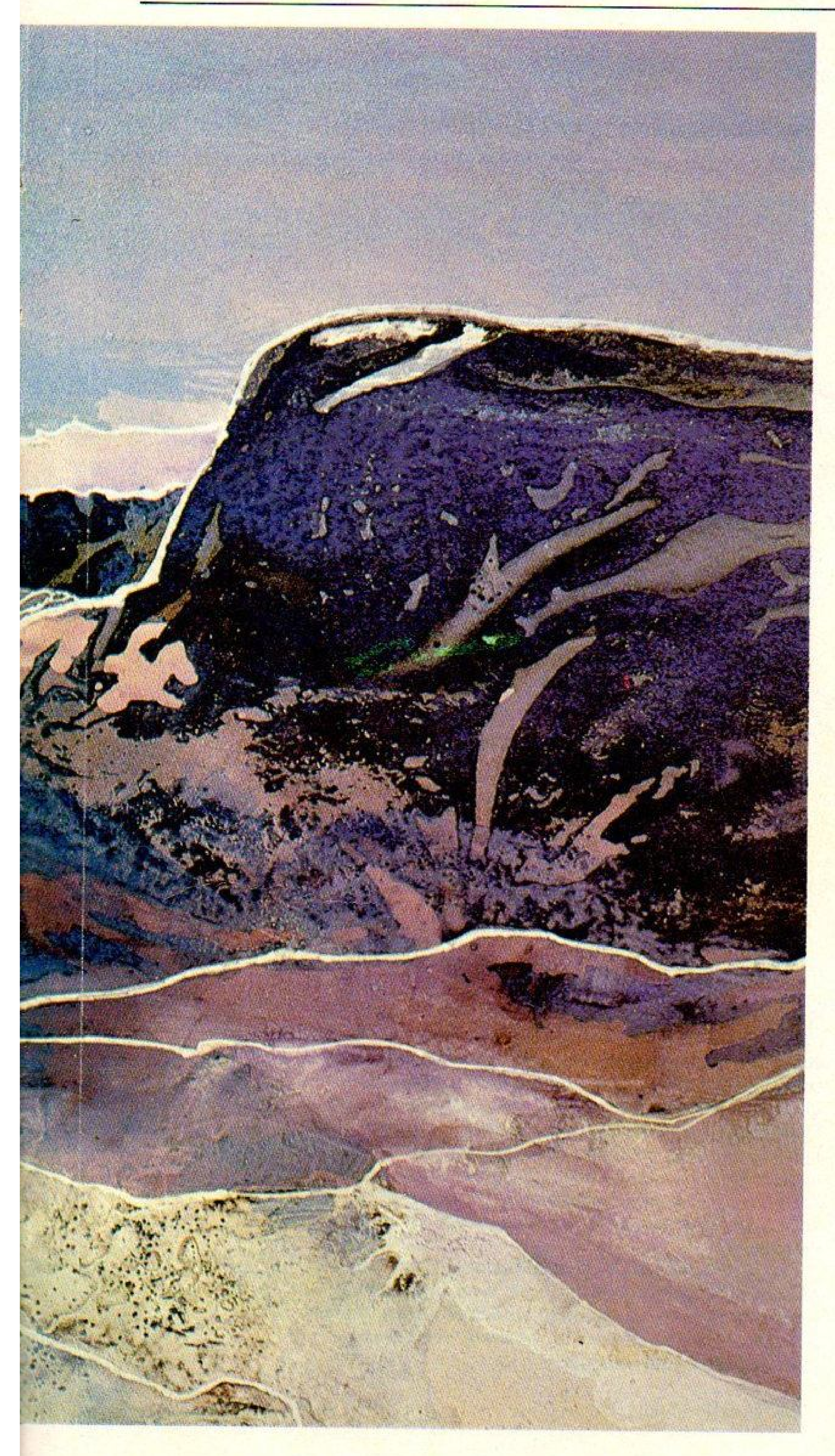
JOSEPH LARGEY

Mc GRATH BROTHERS

HAIRDRESSING GENTS through ARCH

Cortesia de The Shelbourne Hotel, Dublin





Formas orgânicas

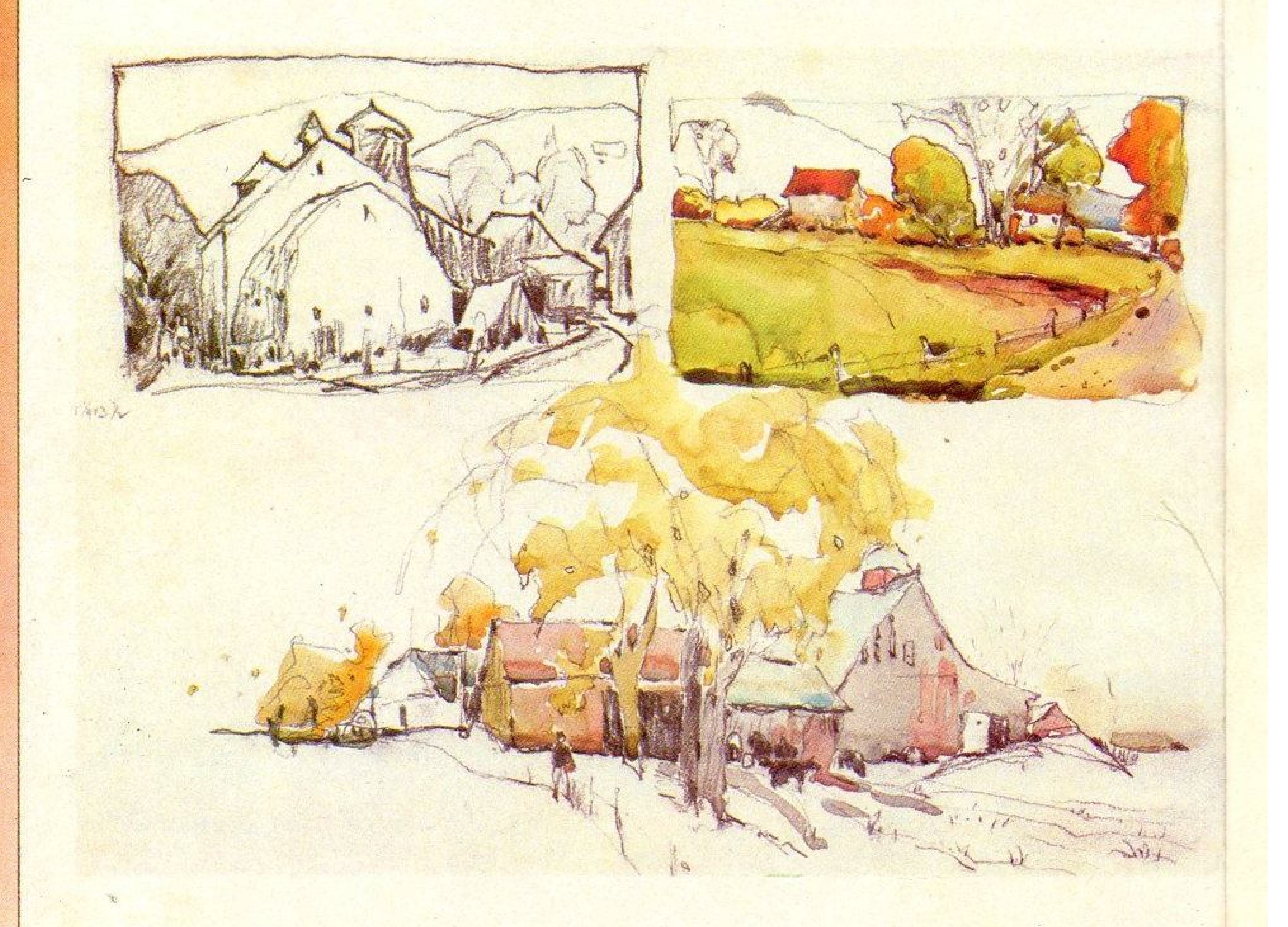
Maxine Masterfield, a artista que pintou a paisagem rochosa ao lado, segue uma linha abstrata, voltada para as formas orgânicas da natureza.

Nesta pintura, ela despejou tinta azul-índigo, terra-de-siena natural e sépia sobre uma prancha para aquarela pré-umedecida. Com isso, conseguiu criar formas orgânicas que, por sua vez, sugeriam imagens a serem desenvolvidas. Os detalhes de textura esmaecidos que aparecem em primeiro plano foram obtidos aplicando sal na tinta ainda molhada e cobrindo essa parte do trabalho com uma folha de plástico ligeiramente amassada. Quando a tinta secou, ela removeu o plástico e obteve uma textura que parece uma rocha desgastada pelo tempo.

Finalmente, a artista usou guache branco para aplicar uma rede de linhas sobre a pintura. Essas linhas delimitam as principais áreas da composição e conduzem os olhos do primeiro plano até o fundo. Além disso, transmitem uma sensação tridimensional, sólida.

Você pode usar qualquer elemento da natureza como modelo para abstrações. Uma sugestão interessante é recolher pedaços de casca de árvore, pequenas pedras, frutas ressecadas, vagens com sementes e assim por diante. Depois, coloque esses objetos sobre uma mesa e crie algum tipo de arranjo, aproveitando seus diversos padrões e formas. Tente esquecer os objetos propriamente ditos e pinte apenas áreas de textura e tom. Você descobrirá que é possível enfatizar a unidade subjacente a todos esses objetos, sobrepondo, no final, uma estrutura de linhas que delimite as diversas áreas existentes na composição.

Luz violeta, *de Maxine Masterfield, tinta sobre prancha Morilla, 91 x 102 cm. Coleção do St. Joseph Hospital, Arizona.*



Esboçar o essencial

Ao fazer esboços, procure libertar-se da obrigação de produzir algo bonito, de impacto, que possa ser admirado pelas pessoas. Trate seu bloco de esboços como um simples caderno de rascunhos, registrando quaisquer imagens que tenham chamado sua atenção. Quer se trate de uma mesa posta para o café da manhã, quer das graciosas linhas de um gato deitado no parapeito da janela, procure captar o espírito de seu tema desenhando rapidamente. A pressa obrigará você a ser seletivo e dará aos seus esboços maior dinamismo.

David Millard fez os esboços acima durante um passeio pelo campo. Note que ele usou umas poucas e rápidas aguadas de aquarela, suficientes para captar a ''atmosfera de cor'' da cena e servir como base para as pinturas definitivas.

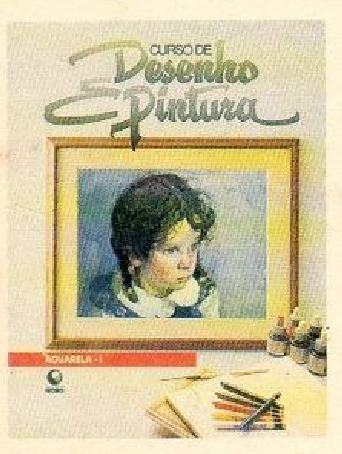


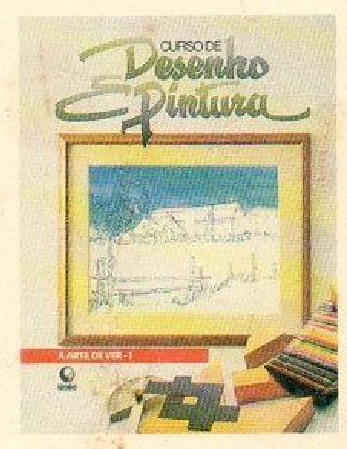
O CURSO DE DESENHO E PINTURA da Editora Globo oferece a você a opção de escolher entre as mais diversas modalidades de desenho e pintura. Todas as técnicas de execução, uso de materiais e princípios básicos do óleo, lápis, aquarela, tinta e carvão, entre outros, estão nesta obra. Organizada em exercícios que analisam cada obra de arte etapa por etapa, didaticamente ilustrados, esta coleção vai fazer você soltar sua criatividade.

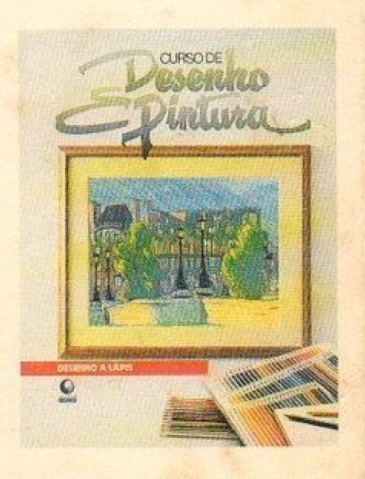
O CURSO DE DESENHO E PINTURA é dirigido a quem pretende introduzir-se ou aprimorar-se em desenho e pintura e também àqueles que querem desenvolver uma capacidade ativa de apreciação da arte.

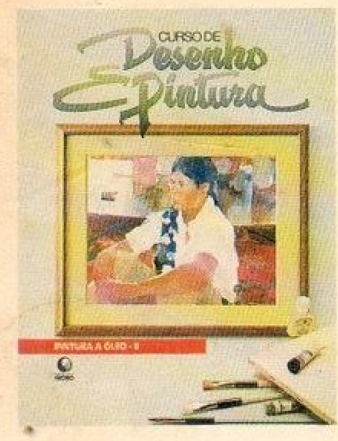
VOLUMES QUE COMPÕEM ESTA COLEÇÃO



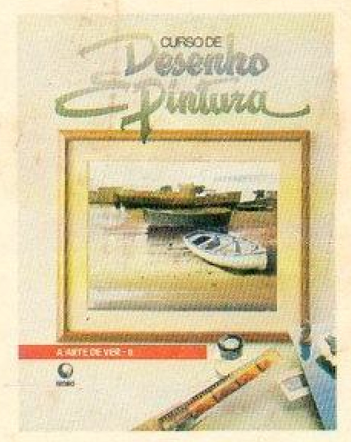


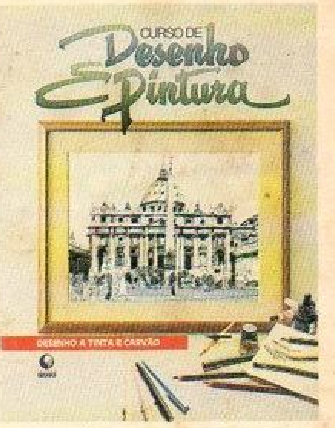




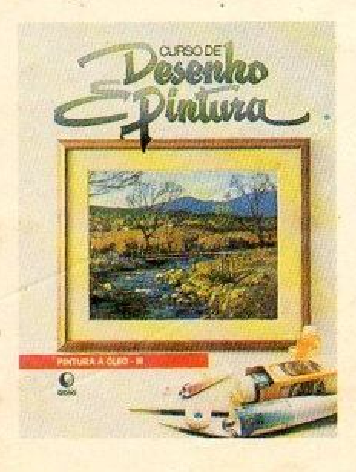


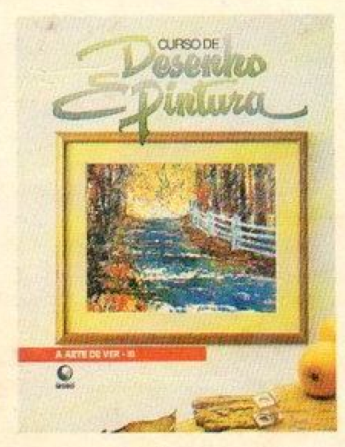














ISBN 85-250-0727-7